This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

+ *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.

+ *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.

+ *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.

+ *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at `http://books.google.com/`

Über dieses Buch

Dies ist ein digitales Exemplar eines Buches, das seit Generationen in den Regalen der Bibliotheken aufbewahrt wurde, bevor es von Google im Rahmen eines Projekts, mit dem die Bücher dieser Welt online verfügbar gemacht werden sollen, sorgfältig gescannt wurde.

Das Buch hat das Urheberrecht überdauert und kann nun öffentlich zugänglich gemacht werden. Ein öffentlich zugängliches Buch ist ein Buch, das niemals Urheberrechten unterlag oder bei dem die Schutzfrist des Urheberrechts abgelaufen ist. Ob ein Buch öffentlich zugänglich ist, kann von Land zu Land unterschiedlich sein. Öffentlich zugängliche Bücher sind unser Tor zur Vergangenheit und stellen ein geschichtliches, kulturelles und wissenschaftliches Vermögen dar, das häufig nur schwierig zu entdecken ist.

Gebrauchsspuren, Anmerkungen und andere Randbemerkungen, die im Originalband enthalten sind, finden sich auch in dieser Datei – eine Erinnerung an die lange Reise, die das Buch vom Verleger zu einer Bibliothek und weiter zu Ihnen hinter sich gebracht hat.

Nutzungsrichtlinien

Google ist stolz, mit Bibliotheken in partnerschaftlicher Zusammenarbeit öffentlich zugängliches Material zu digitalisieren und einer breiten Masse zugänglich zu machen. Öffentlich zugängliche Bücher gehören der Öffentlichkeit, und wir sind nur ihre Hüter. Nichtsdestotrotz ist diese Arbeit kostspielig. Um diese Ressource weiterhin zur Verfügung stellen zu können, haben wir Schritte unternommen, um den Missbrauch durch kommerzielle Parteien zu verhindern. Dazu gehören technische Einschränkungen für automatisierte Abfragen.

Wir bitten Sie um Einhaltung folgender Richtlinien:

+ *Nutzung der Dateien zu nichtkommerziellen Zwecken* Wir haben Google Buchsuche für Endanwender konzipiert und möchten, dass Sie diese Dateien nur für persönliche, nichtkommerzielle Zwecke verwenden.

+ *Keine automatisierten Abfragen* Senden Sie keine automatisierten Abfragen irgendwelcher Art an das Google-System. Wenn Sie Recherchen über maschinelle Übersetzung, optische Zeichenerkennung oder andere Bereiche durchführen, in denen der Zugang zu Text in großen Mengen nützlich ist, wenden Sie sich bitte an uns. Wir fördern die Nutzung des öffentlich zugänglichen Materials für diese Zwecke und können Ihnen unter Umständen helfen.

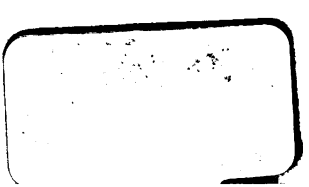
+ *Beibehaltung von Google-Markenelementen* Das "Wasserzeichen" von Google, das Sie in jeder Datei finden, ist wichtig zur Information über dieses Projekt und hilft den Anwendern weiteres Material über Google Buchsuche zu finden. Bitte entfernen Sie das Wasserzeichen nicht.

+ *Bewegen Sie sich innerhalb der Legalität* Unabhängig von Ihrem Verwendungszweck müssen Sie sich Ihrer Verantwortung bewusst sein, sicherzustellen, dass Ihre Nutzung legal ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass ein Buch, das nach unserem Dafürhalten für Nutzer in den USA öffentlich zugänglich ist, auch für Nutzer in anderen Ländern öffentlich zugänglich ist. Ob ein Buch noch dem Urheberrecht unterliegt, ist von Land zu Land verschieden. Wir können keine Beratung leisten, ob eine bestimmte Nutzung eines bestimmten Buches gesetzlich zulässig ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass das Erscheinen eines Buchs in Google Buchsuche bedeutet, dass es in jeder Form und überall auf der Welt verwendet werden kann. Eine Urheberrechtsverletzung kann schwerwiegende Folgen haben.

Über Google Buchsuche

Das Ziel von Google besteht darin, die weltweiten Informationen zu organisieren und allgemein nutzbar und zugänglich zu machen. Google Buchsuche hilft Lesern dabei, die Bücher dieser Welt zu entdecken, und unterstützt Autoren und Verleger dabei, neue Zielgruppen zu erreichen. Den gesamten Buchtext können Sie im Internet unter `http://books.google.com` durchsuchen.

BERKELEY
LIBRARY
UNIVERSITY OF
CALIFORNIA



Leben und Werke

des Dichtermuſikers

Peter Cornelius.

Von

Dr. Adolf Sandberger.

Leipzig, 1887.

C. F. Kahnt Nachfolger.

MAIN LIBRARY

ML 410
C 674 S3

Vorwort.

Die neue Zeit gebiert seltsame Erscheinungen. In einem Jahrhundert, das alle Kulturvölker an Kopfzahl um's Doppelte wachsen sah, den Kampf um's Dasein schärfte, alle Waffen zu nützen zwingt, zur Empfindung wenig Zeit läßt, in dem aber auch die Mittel zur Verbreitung geistiger Güter, zur Mitteilung an jeden Einzelnen eine nie geahnte Vollkommenheit erreicht haben, in unserem Jahrhundert lebt, wirkt und stirbt der Dichtermusiker Peter Cornelius, ein Mann von fünfzig Jahren mit dem Gemüt eines Kindes, ein Künstler, der Unsterbliches schuf, ohne daß sein Name über einen engen Kreis von Berufsgenossen hinausgedrungen wäre. Die Merkwürdigkeit einer solchen Erscheinung verdiente allein, daß man sich näher mit ihr beschäftigte.

Die vorliegende Arbeit macht den Versuch, einmal was an biografischem Material über den Künstler erreichbar war, in Kürze zusammen zu stellen, sodann seine Werke einer kritischen Betrachtung zu unterziehen. Bei der zweiten Hälfte ihrer Aufgabe hat sie sich hauptsächlich vom Lessing'schen Grundsatze leiten lassen, ein Kunstwerk auf die Absichten und dabei verwandten Mittel seines Schöpfers hin prüfen zu wollen. Die gedruckten Werke Cornelius' sind dabei im Zusammenhang und eingehender besprochen worden, wobei der praktische Zweck verfolgt wird, als Wegweiser durch dieselben zu dienen.

Der biografische Teil hat durch Verwandte und Freunde des Künstlers die liebenswürdigste Förderung erfahren. In erster Linie hat die Witwe des Verewigten, Frau Prof. Bertha Cornelius in München durch freundlichste Überlassung ihres gesamten

Materials und unermüdliche Mitteilung, sodann haben teils durch Überlassung von Briefen, teils durch persönliche Auskunft Herr Generalintendant v. Bronsart, Fräulein Susanne Cornelius, Herr Musikdirektor Paul Fischer, Herr Prof. Dr. Riedel, Frau Hofrat Schöll, Herr Prof. Dr. Stern dem Verfasser beste Unterstützung zu teil werden lassen, wofür ich mir an dieser Stelle meinen herzlichsten Dank auszusprechen erlaube.

Außer dem biografischen Fragmente, das Cornelius selbst verfaßte, konnten noch der Aufsatz: „Peter Cornelius, ein Lebensbild von Richard Pohl" Neue Zeitschrift für Musik 1874 Nr. 51, 52, 1875 Nr. 1 und „Peter Cornelius, der Dichter und Musiker" aus den Essays „Zur Literatur der Gegenwart" von Adolf Stern benutzt werden.*)

München, Juni 1887.

Adolf Sandberger.

---

*) An sonstigem Material liegt vor:

Peter Cornelius von Kretschmer. Musik. Vorträge, herausgegeb. von Paul Graf Waldersee Nr. 20.

Peter Cornelius u. seine hinterlassenen Werke von F. Dräseke. N. Z. f. M. 1876 Nr. 46, 47, 49, 50, 52, 1877 Nr. 1, 2.

Werke von Peter Cornelius besprochen von Dr. Stade. Mus. Wochenbl. 1873 Nr. 27, 28, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 37, 38, 39.

Der Barbier von Bagdad besprochen von Fel. Mottl. Mus. Wochenbl. 1878 323a, 338b, 351b, 371a, 386b, 395a, 406b.

Peter Cornelius von Richard Lederer. Südd. Telegraf 1874. Nr. 275.

Peter Cornelius, der Dichter und Musiker, Erinnerungsblatt von Adolf Stern. Dresdener Ztg. 1874 Nr. 287 A (ist ein Auszug aus den Essays).

I. Biografischer Teil.

I.

Im Jahre 1793 wurde dem Kupferstecher Arnold Leonhard Ignaz Cornelius*) zu Düsseldorf ein zweiter Sohn geboren, der bei seiner Taufe am 16. März 1793 den Namen Carl Josef Gerhard erhielt. Der Vater hatte schon immer den Drang zum Theater gefühlt; er ließ noch in später Zeit den Grabstichel liegen und gieng seiner Lieblingsbeschäftigung nach. Den künstlerischen Erfolgen — er wurde als ein bedeutender Realist von seinen Kollegen gerühmt, — scheinen die materiellen nicht gleichen Schritt gehalten zu haben; die Kinder hatten eine bedrängte, schicksalsvolle Jugendzeit; allein das stählte. Carl wählte den Beruf seines Vaters, er wurde Schauspieler und nach und nach gelang es ihm, sich eine gesicherte Stellung zu verschaffen. An den vereinigten Theatern von Mainz und Wiesbaden spielte er die „Alten", und verheiratete sich am 3. Oktober 1816 mit Friederike Schirmer. Seine Frau gebar ihm sechs Kinder; das dritte derselben kam am 24. Dezember 1824, dem Weihnachtsabend, zur Welt. Der Junge erhielt die Namen Carl August Peter. Seine Geburt am Weihnachtsabend hat der reife Mann oft scherzend erwähnt.

Bis zu seinem siebenten Jahre wuchs Peter nur unter den Augen der Eltern auf; er zeigte frühe musikalische Veranlagung. 1831 schickte man ihn in die Bürgerschule, wo er außer den Elementarfächern Unterricht im Französischen und Englischen erhielt. Er zeichnete sich durch großen Lerneifer aus, besonders Begabung und Interesse für fremde Sprachen traten offen zu Tage. Zur gleichen Zeit begann musikalischer Unterricht, nämlich Singstunden bei einem ehemals bedeutenden Sänger Namens Scharrer, der seine alten Tage als Gesanglehrer und Chorist am Mainzer Theater zubrachte, und Violin- und Theoriestunden bei dem Ungarn Panny; dem ersteren dankte Peter die Bildung seines Gehörs, mit dem er in den Anlagen seiner Vaterstadt die ersten Versuche anstellte, nämlich Notirung von Vogelstimmen. Als Panny nach einiger Zeit gemütskrank geworden war, vertraute man Peter dem damaligen Dirigenten der Mainzer Liedertafel und späteren Wiener Hofkapellmeister Heinrich Esser an; bei diesem wurden die vom Knaben begonnenen Kompositionsversuche bis in die reife Jünglingszeit fleißig fortgesetzt.

Der Vater hielt die Erlernung musikalischer Fertigkeiten für eine nicht zu verachtende Hilfsquelle; er liebte auch die Musik schwärmerisch und im Hause

*) geb. am 8. Februar 1764, verheiratet am 17. Juni 1790 mit Agnes Schmitz.

wurde fleißig musiziert, wobei Peters erste Versuche zur Aufführung gelangten. Aus dem Sohne jedoch gedachte er einen tüchtigen Schauspieler zu machen und unterrichtete ihn unermüdlich. Die Geteiltheit der Studien zwischen Wort und Ton dauerte fort, als Peter mit 14 Jahren 1838 die Bürgerschule verließ. Im Jahre 1840 bekam der Musiker einige Zeit die Oberhand, nämlich bei einer Reise des Mainzer Orchesters nach London, die C. als letzter zweiter Geiger mitmachte. Die Leistungen hervorragender Kräfte wie Staudigl, Tichatschek, die Stöckl-Heinefetter u. s. f. machten auf den Sechzehnjährigen tiefen Eindruck; dazu fand das Talent für fremde Sprachen in England die erste Nahrung. Bei der Rückkehr begann natürlich wieder das Studium für den schauspielerischen Beruf; es kam der Moment, wo Peter Proben ablegen sollte. Dreimal erschien er öffentlich auf den Brettern: als John Cooks im „Kean", als Liebhaber in dem Lustspiel „Das war ich", als Perin in Moreto's „Donna Diana". Damals war Wiesbaden Hoftheater geworden; die Familie siedelte in die Nachbarstadt über, doch kam Peter zu Essers Unterricht immer wieder nach Mainz. Der Vater hoffte nun seinen Sohn an dem Ort, wo er selbst thätig war, beginnen lassen zu können. Allein die schauspielerischen Erfolge seines Schülers waren keine glänzenden; es ist wohl anzunehmen, daß Peter bei aller Begabung nicht der Mann war, vor Publikum zu spielen. Während nun der Alte den Gedanken noch festhielt, der Sohn müsse ein bedeutender Schauspieler werden, hatte dieser schon nachgedacht und sich geprüft. Dabei war er zu dem schmerzlichen Entschlusse gekommen, die dramatische Kunst gänzlich liegen zu lassen, freilich mit dem Hintergedanken, auf dem Umwege des absoluten Musikertums — als Komponist komischer Opern — zur geliebten Bühne zurückzukehren. Hatte ja schon der Vater mit ihm Kleist's zerbrochenen Krug als passendes Sujet besprochen! Seinen Entschluß konnte Peter dem Vater nicht mehr mitteilen. Am 3. Oktober 1843 starb Carl Cornelius zu Wiesbaden. Der junge Künstler betrat nach des Vaters Tode die Bühne nicht mehr; er erteilte musikalischen Unterricht und unterstützte hierdurch die Mutter. Dies dauerte bis September 1844.

Peter hatte in dieser ersten Periode seines Lebens scheinbar unsystematisch Studien gemacht; seine geistige Bildung war unfertig, mehr dem Zufall überlassen. Das Hauptgewicht seiner Thätigkeit war auf eine Seite gelegt worden, von der er sich jetzt abkehrte; für das, was er sich zum Lebensberufe wählte, hatte er unzusammenhängend, zersplittert gearbeitet. Und doch verdankt C. diesem merkwürdigen Bildungsgang vieles. Er war nicht von der Bürgerschule zum Gymnasium, von da zur Hochschule gewandert, wo der Weg genau vorgezeichnet, der Entfaltung des Individuums viel weniger Spielraum gelassen ist. Er mußte auf eigenen Füßen stehen und erspähte eifrig die Lücken seines Wissens; was er lernte, lernte er aus eigenem Antrieb, freilich mit größerer Mühe, aber auch mit mehr Ernst und Tiefe. Für den späteren Dichterkomponisten war die Schule der ersten zwanzig Jahre die denkbar beste; die früheste Bekanntschaft mit Goethe, mit Shakespeare, Lessing u. s. f., das Eindringen in die Meisterwerke an der Hand des erfahrenen Vaters, der wenngleich stückweise, so doch, wie aus den Übungsheften ersichtlich, entschieden

tüchtige musikalische Unterricht, der, was die Hauptsache ist, seit den Windeln gepflegte Zusammenhang mit dem Theater — diese Momente mußten zusammenkommen, um auf Peters Anlagen befruchtend zu wirken.

Es mag Wunder nehmen, daß bisher des großen Cornelius, des Malers, in keiner Weise Erwähnung geschah. Dieser griff nun nach dem Tode seines Vetters in des jungen Verwandten Schicksal ein; er ließ ihn nach Berlin kommen. Bevor wir Peter dorthin begleiten, wollen wir auf seine Mainzer Jugendarbeiten musikalischer Natur einen Blick werfen.

Es sind mehrere Bände erhalten, in denen Versuche jeglicher Art, gemischt mit Übungen im Kantusbearbeiten, Umfangsangaben von Instrumenten u. s. f. sich vorfinden. Von Peters köstlichem naiven Eifer zeugen die Randbemerkungen, in denen er sich die Kritik des Lehrers notirte. Das älteste Stück ist der Anfang einer Ouverture, 1836 oder 37 komponirt; dann folgt aus dem Jahre 1840: Introduktion, Andante und Polonaise für Hautbois und Pianoforte, Anfänge einer Violinsonate; die zweistimmigen Kompositionen „Im Fliederbusch ein Vöglein sang" und „So soll ich dich denn meiden" mögen solche Lieder gewesen sein, die die Schwestern zu Hause mit dem jungen Komponisten sangen (vergl. Autobiografie). Ferner: Anfang eines Quartetts für Streichinstrumente; es trägt die Überschrift „Beim Anfang dieses Andantes schwebte mir der Kanon aus Fidelio vor" u. s. f. Eine Stelle im Allegro sagt: „Dieser Gedanke machte mir viel Vergnügen; ich komponirte ihn in Liverpool, in dem sitting room unserer Wanzenherberge, nachdem ich den Spaniolkaffee und die ekligen Toasts gegessen hatte."

Den besten Einblick in Essers Methode geben uns dessen kritische Anmerkungen zu einem Quartett vom September 1842 (D-dur); leider kann ich die köstliche Art, in der sich Peter dieselben notirt hat, wie er hofft „die ekligen Quinten und Oktaven zu vermeiden", der Kürze halber nicht wiedergeben.

II.

Am 17. September 1844 kam C. in Berlin an und bezog Mittelstraße 45 seine einfache Wohnung; er betrachtete sich fortan als absoluten Musiker und warf sich mit großem Eifer auf kontrapunktische Studien. Vom 23. April 1845 ab genoß er den Unterricht des berühmten Theoretikers S. W. Dehn, auf Kosten seines großen Anverwandten, wofür er dessen Kindern Maria und Gabriel Stunden erteilte.

Ein junger Musiker von heute hat im Allgemeinen keinen Begriff davon, wie fleißig man damals Kontrapunkt zu treiben pflegte. Peter mußte täglich 4—5 Stunden nur auf diese Arbeiten verwenden und saß oft bis nachts drei Uhr darüber; es mag ihm dabei nicht recht wohl gewesen sein, denn seine poetische Natur fand in dieser Luft nicht, was sie suchte. Die schönste Kunst blieb ihm eine hehre, strenge Muse. Aber für den phantasievollen jungen Musiker war Zucht und Schule unerläßlich. Das schwankende Herumtappen hatte ein Ende.

Seinen Unterhalt verdiente sich Peter mit Stundengeben, schrieb auch regelmäßige Berichte für eine Berliner Zeitung, was Dehn nicht gerne sah. Diese literarische Ubung hatte indes unstreitig ihr Gutes. Es ist interessant, den späteren Schöpfer des Barbiers zum damaligen Löwen des Tages Meyerbeer Stellung nehmen zu sehen.

Der Dichter C. schwieg in den ersten Jahren des Berliner Aufenthalts noch völlig. Es war ein ganz vereinzelter Fall, daß der junge Musiker sich gelegentlich der Rückkehr seines hohen Gönners und Verwandten aus Rom den Text zu einer Kantate dichtete, deren Komposition von Wieprecht instrumentirt zur Begrüßung des Altmeisters Frühjahr 1846 auf dem Exerzierplatz aufgeführt wurde. Doch traten Umstände ein, die den poetischen Drang zum Ausbruch brachten. Peter lernte eine westfälische Familie kennen, in deren Schoß er freundlich aufgenommen wurde. Man zeigte unverhohlenes Gefallen an seiner fröhlichen, jungen Art, er mußte öfter und öfter wiederkehren. Bald nach der allererstenZeit der Bekanntschaft gesellten sich zu den Freuden der Gemütlichkeit, denen er sich unbefangen und im naiven Behagen, verstanden zu werden, hingab, alle heimlichen Wonnen einer reinen und tiefen Jugendliebe. So verging das Jahr 1845. Karneval 1846 lernte er Paul Heyse kennen, dessen Freundschaft nicht ohne Einfluß auf ihn blieb. Im August 1846 gab er nach Durchnahme des einfachen Kontrapunkts die Stunden bei Dehn auf, nachdem er ein vierstimmiges Miserere in zehn Sätzen komponirt hatte, das anfangs 1847 in einer Soiree bei Cornelius mit Erfolg zur Aufführung kam. Sich selbst überlassen schrieb der junge Musiker ein Trio in a-moll, nach dessen Aufführung er sich für einen vollendeten Künstler hielt, und ein Klavierquartett in C-dur; später entstanden und verschwanden auch zwei komische Operntexte und mancherlei Vorarbeiten zu einer komischen Oper. Vorher, am 5. Juni 1847, kam endlich die langgenährte Leidenschaft zum Ausbruch. Dem kurzen Glück machte Lina's scharfsichtige Mutter ein rasches Ende. Den Verlauf der Sache hat Peter in einem reizenden Gedichtchen später wiedergegeben:

I.

„Als ich mit scheuem Schritte
Fremd in dein Haus trat ein,
Da klopft' ich an, wie's Sitte,
Du riefst darauf: Herein!

Doch schon nach wenig Wochen
Klopft' ich nicht mehr allein,
Dein Herz fiel ein mit Pochen,
So oft du riefst herein.

Und als mit leisen Schlägen
Ich pocht' an's Herze dein,
Klang mir gar süß entgegen
Nichts als: herein! herein!

II.

Zu bald nur sah die Mutter ein,
Wie es mit uns sah aus,
Und nun hieß es nicht mehr: „herein",
Es hieß: „hinaus, hinaus!"

„Sie sind als Mensch mir ganz scharmant,
Mir angenehm durchaus,
Doch sind Sie nur ein Musikant,
Darum: hinaus, hinaus!

Wär'n Sie Assessor, Rat in spe,
Das säh' noch anders aus,
Doch Musikant, o Jemine!
Hinaus, hinaus, hinaus!"

Damals erblühte dem Musiker Trost in der Poesie. Was er der strengen Muse nicht anzuvertrauen wagte, der Musik, die er mit solchen Herzensangelegenheiten nicht belästigen durfte, das schrieb er sich in einer Fülle einfacher Gedichte vom Halse. Auch an seiner innigstgeliebten Mutter, die mit ihrem in Borsig's Etablissement angestellten Schwiegersohn Schily und ihrer Tochter Elise am 22. Mai 1847 nach Berlin übergesiedelt war, fand Peter beruhigenden Anhalt.

Mit neuem Fleiße widmete er sich nun den musikalischen Studien; der Dichtermusiker schwieg noch immer. Die Stunden bei Dehn wurden im Oktober wieder aufgenommen, um welche Zeit er mit der Mutter zusammen in der Luisenstraße sich eine kleine Heimat gegründet hatte. Allzu angestrengte Arbeit warf ihn mehrere Wochen aufs Krankenlager. Mit rastlosem Fleiße füllte der junge Komponist seine Mappen mit Werken aller Art; ein zweites Trio, Elegie und dreißig Kanons für Damenstimmen waren schon in der ersten Hälfte des Jahres 1847 entstanden; ihnen folgten zwölfstimmige Chöre, ein Kanon zu 8 St., wo der zweite Chor alles in der Gegenbewegung singt, weitere Sonaten 2c. Die letztgenannten bildeten die Abgangsarbeiten aus Dehn's strenger Schule, mit denen, sowie einem großen Pack anderer Kompositionen sich der nunmehr „ausgebildete" Musiker einen Lehrbrief bei Friedrich Schneider in Dessau, dem Komponisten des Weltgerichts, holte. Erhalten ist aus der Berliner Zeit nur:

1848 Sonate G-dur für Pianoforte.
1849 Sechs Fugen für Pianoforte.
— Sechs Kanons für Pianoforte.
— Messe für Sopran und Alt.
— Stabat Mater für Chor, Soli und Orchester, ein größeres Werk in a-moll, das entschieden Gewandtheit im Satz, Kenntnis des Chorklangs und der Verwendung des Orchesters zeigt.

Der Aufenthalt in Berlin dauerte bis 1852. C. hatte sich durch Lektionen eine immerhin sorgenfreie Stellung geschaffen, lebte, wie er später einmal sagt, „in hemmender und niedriger Behaglichkeit in den Berliner Winkelver-

hältnissen"*); er komponierte weiter, wie er es gelernt hatte und schrieb seine Aufsätze; letztere näherten sich allmählich der Reife, deren Stempel den späteren aufgeprägt ist und interessirten schon damals Liszt, ein Umstand, der P. dann in Weimar zu gute kam. Aus diesen letzten Berliner Jahren datiren Übersetzungen altfranzösischer Gedichte „mit völligem Treffen ihrer Naivität und künstlerischen Form. Auch Viktor Hugos Pracht- und Effektstücke erfuhren teilweise Übertragungen".**)

Dem wohlgeregelten Leben des nunmehr in der zweiten Hälfte der zwanziger Jahre stehenden jungen Mannes trat plötzlich eine Erscheinung in den Weg, der er auf dem Wege bisheriger Erfahrung nicht gerecht zu werden vermochte — Richard Wagner. Was war an dem Manne, dem die Dichter musikalische, die Musiker dichterische Begabung zusprachen, der vom Publikum meistens bejubelt, von den Kritikern aufs heftigste bekämpft wurde? Wie kam Liszt dazu, gar zur Feier des Goethetages 1850 ein neues Werk (Lohengrin) des verbannten Revolutionärs aufzuführen, ein Werk, über dessen Eigenart und Schwierigkeiten die seltsamsten Dinge berichtet wurden? Was wollte der Mann, der jetzt von Paris und Zürich aus die merkwürdigsten Schriften nach Deutschland schickte, nie vernommene Kunstansichten äußernd?

Auf diese Fragen fand C. in Berlin keine befriedigende Antwort. Aber er nahm die Sache ernst; ein äußerliches Ereignis schien ihm Gelegenheit zu bieten, sich die gewünschte Auskunft zu verschaffen. Schwager Schily war nach Bernhardshütte bei Sonneberg übergesiedelt. Die Mutter wollte dahin zu ihrer Tochter nachfolgen. Peter erbot sich, sie zu begleiten; er ersah sich die Gelegenheit, auf dieser Reise Weimar zu berühren. Hier konnte man Wagner mit eigenen Ohren in stilvollen Aufführungen hören, hier wollte er sich von Liszt, „als einem über alles Kleinliche erhabenen Künstler und Menschen ein freies Urteil über seine Studien ausbitten, was er in Berlin nicht erlangen konnte von Leuten, die in Rücksichten verbissen waren".***) Am 5. März 1852 traf C. in Weimar ein; er hatte eine Empfehlung des alten Cornelius an Liszt und eine zweite von Eichendorff an den einflußreichen Hofrat Schöll in der Tasche. Franz Liszt, seit 1842 Hofkapellmeister im außerordentlichen Dienste, hatte damals den auserlesensten Künstlerkreis um sich versammelt. „Das erhabene Kunstleben und Kunsttreiben, das mich dort wie mit einem Zauberschlage berührte, entschied mich augenblicklich dahin, nicht nach Berlin zurückzukehren, sondern, wie es mir auch ergehen möge, aufs neue anzufangen, Kunst zu lernen und womöglich, früher oder später, diesem Kreis anzugehören. Wäre doch der Brief noch aufzufinden, in welchem ich meinem großen Vetter auseinandersetzte, warum ich nicht nach Berlin zurückkehre, ich glaube, er dürfte mit Recht ein echter Künstlerbrief heißen."†)

Zunächst blieb C. allerdings nur wenige Tage. Er war von Liszt freundlich aufgenommen worden, Schöll hatte ihm versprochen, ihn über das Reper-

---

*) Br. a. s. Mutter vom 29. Dez. 1853.
**) Adolf Stern, Essays.
***) Autobiografie. †) Autobiografie.

toire des Theaters zu benachrichtigen. So zog er sich denn über die Ostertage nach Bernhardshütte zurück.

III.

Der folgende erste längere Aufenthalt in Weimar war für C. eine Quelle seltsamer Erfahrungen. Zunächst trat ihm in dem eben zum erstenmale einstudierten Benevenuto Cellini des Franzosen Berlioz abermals eine neue Erscheinung entgegen, die zur Folge hatte, daß er sich mit Heißhunger über die andern Werke des Pariser Meisters stürzte. Sodann lautete Liszt's Urteil über seine eigenen Kompositionen mit Ausnahme der kirchlichen nicht gerade befriedigend, so daß er sich bald klar wurde, eine wie geringe Stellung er im Weimarer Kreise vorläufig einnehmen würde. So folgte er denn in der nächsten Zeit etwas entmutigt Liszt's Rat, sich ausschließlich mit Kirchenmusik zu beschäftigen und ging den Sommer über wieder zurück auf die Bernhardshütte. In diesen Monaten entstanden mehrere Werke für Männerchor, darunter eine Messe und ein Domine salvum fac regem (vollendet Mai 1852); ein Domine salvum fac regem für Tenorsolo, gem. Chor und Orchester wurde im September vollendet. Liszt interessirte sich bei Peters Rückkehr nach W. im Herbste sehr für die neuen Werke und munterte den Komponisten freundlich auf. Allein wiederum war C. zu selbstkritisch, als daß er nicht den Charakter eines bloßen Achtungserfolges herausgefühlt hätte. Gleichzeitig wirkten wieder Berlioz' Werke mächtig auf ihn ein, die man eben eifriger als je studierte. Galt es ja die Ankunft ihres Schöpfers in Weimar zu feiern; bei der im November 1852 abgehaltenen Berliozwoche, die eine Reihe seiner großen Orchesterwerke brachte und mit einer Aufführung von Cellini abschloß, war Peter indes nicht mehr zugegen. Er war schon vorher nach Soest in Westfalen abgereist, wo sein Bruder Carl, später Professor der Geschichte in München, Verbindungen hatte. Hier brachte C. den Winter zu, mit der Komposition zweier Messen, davon eine über den cantus firmus in der dorischen Tonart für gemischten Chor und Orgel ad libitum und kleiner Stücke für Männerchor (Requiem, Absolve) beschäftigt. Es sind dies die letzten erhaltenen Werke im Berliner Stil, die C. Liszt im Frühjahr 1853 vorlegte. Er hatte Soest am 3. März verlassen und begab sich zurück nach Weimar. Damals, nach dem Aufenthalt in der streng katholischen Stadt, schrieb er an den belgischen Jesuitenpater Lambillotte um eine Anstellung an einem Jesuitenkolleg. Daß sich dieser Plan nicht verwirklichte, hat ihm später keine Schmerzen gemacht. C. stand nun schon so in der Gunst Liszts, daß er die vierzehn Tage seines damaligen Aufenthalts in Weimar auf der Altenburg als Gast des Meisters, oder vielmehr der Fürstin Wittgenstein zubrachte. Von hier begab er sich zunächst fünf Wochen nach seiner Vaterstadt Mainz. Über diese Zeit schreibt er an Schöll: „Die fünf Wochen dort (in Mainz) sind noch wie ein Traum. Halb Wunsch, halb Ahnung ist es, daß ich mir dort eine Suppe eingebrockt habe, die ich später fröhlich verzehren kann".*) Letztere Anspielung bezieht sich auf die vakant

*) Br. vom 8. Juni 1853.

gewordene Stelle eines Dirigenten der Mainzer Liedertafel, um die sich C. auf Anraten von Freunden dann auch mitzukonkurrieren entschloß. Von Mainz aus reiste er nach Wallerfangen bei Saarlouis, wo er von Mai bis Ende September die Gastfreundschaft des verwandten Notars Schily genoß. Hier gieng endlich in dem Künstler die Saat auf, deren Keim die unvergleichlichen Weimarer Eindrücke in ihn gelegt hatten. Er besann sich auf sich selbst; doch hören wir aus seinem eigenen Munde den Bericht über den entscheidenden Zeitpunkt: „Heute schließ ich diese allzulang gewordene Skizze (Autobiografie) nur noch mit dem Moment, wo sich endlich nach so langem Ringen die beiden Himmelsmächte des Tons und der Sprache zuerst in der höchst zerbrechlichen Schale meines guten Gemüts zu lieblichem Bande vereinigten.

Weit, weit von Weimar sind ich ein freundliches Asyl in einer kleinen Stadt an einem kleinen Strom — ein Nebenfluß, wie ich eben ein — Nebenmensch bin — da ist in den schönen Kreisen, in denen ich sehr gütig aufgenommen war, eine junge Dame, die spielt sehr schön Klavier, singt auch sehr schön dazu. Der wollt ich denn später, vom Land aus, eine Artigkeit erweisen, mich wohl auch ein wenig zeigen. Da schrieb ich ihr sechs kleine Musikbriefe. Jedes Lied durfte nicht größer sein, als es sich gerade auf den Briefbogen schreiben ließ. Der Dichter in mir, war, wie ich erzählte, unter großen Wehen geboren; der Musiker war ein Angstkind von jeher; da kam aber nun das Glückskind, das von beiden das Beste hatte und mit freiem künstlerischen Gebahren in die Welt lachte. Das war der Dichter-Musiker. Mein Op. 1 war da."

Ende September kehrte C. nach Mainz zurück, wo sich noch drei andere Bewerber um die Stelle eingefunden hatten. Uber den Verlauf der Sache schreibt er an Schöll*): „Ich folgte dem Rufe Schotts von Wallerfangen nach Mainz, um mit drei andern um die hiesige Liedertafelstelle zu konkurriren. Alle die Bedenklichkeiten, innerliche und äußerliche, die ich Ihnen vor einem Jahre vorhielt, verschwanden diesmal, und obwohl das letzte Resultat, die Abstimmung, mit drei Stimmen mehr für meinen Rivalen entschied, freute ich mich, Ihnen sagen zu können, daß mein künstlerisches Auftreten und mein Kandidaten-Benehmen eine fast einstimmige Sympathie in den Betheiligten hervorgerufen hat —"

Die ersten Oktobertage führten C. nach Karlsruhe zu dem von Liszt geleiteten Musikfest, mit dem die „neudeutsche" Musik ihren Einzug in Süddeutschland hielt. Darauf folgte ein weiteres Ereignis in C.'s Leben, seine Bekanntschaft mit R. Wagner, den er mit Liszt in Basel besuchte. Bis Anfang November hielt er sich nun noch in Mainz auf. Dann reiste er zurück nach Weimar, um mit geringen Unterbrechungen daselbst drei Jahre, bis August 1856 zu verweilen.

Ein so langer Aufenthalt war auch diesmal nicht ursprünglich beabsichtigt; war zunächst die Liedertafelaffaire die Veranlassung, daß C. Mainz verließ, so wählte er sich Weimar vorläufig nur, um in guter künstlerischer Luft einen

*) Br. vom 15. Okt. 1853.

größeren literarischen Plan verwirklichen zu können. Er begann die Eindrücke der letzten Tage von Karlsruhe und Basel in einer zusammenhängenden Reihe von Artikeln niederzulegen und hatte eben den dritten vollendet, als unter dem Pseudonym „Hoplit" eine Broschüre R. Pohl's*) erschien, die den gleichen Stoff ausführlich behandelte. Daraufhin ließ Peter die Arbeit liegen. Allein er dankte wenigstens der verfehlten schriftstellerischen Spekulation den Aufenthalt in Weimar und die ernstlichen Studien, die er für die Abfassung der Artikel anstellen mußte, führten ihn immer mehr den Pfaden zu, die der Komponist des Barbier später gewandert ist; aus Berlioz' und Wagner's Schriften bekennt er die größte Anregung geschöpft zu haben.

Durch Erteilung von Unterrichtsstunden und durch Übersetzungen hoffte C. damals auch in sichere materielle Verhältnisse zu kommen. Mit Liszt's Schülern, besonders H. v. Bronsart, den er Ende 1854 kennen lernte, und Tausig trat er in ein enges Freundschaftsverhältnis. Mit ersterem wohnte er lange Zeit zusammen und die Freunde begrüßten sich jeden Morgen vor dem gemeinschaftlichen Frühstück mit einem Distichon, welches die Erlebnisse des vergangenen Tages in launiger Weise behandelte. Zu eigenem Schaffen kam C. in dieser Zeit sehr wenig; zwar war er erfüllt mit Plänen zu einer komischen Oper; aber der Zwang, Mittel zum Leben zu erwerben, ließ ihm wenig freie Zeit. Letzteres geschah damals hauptsächlich durch literarische Thätigkeit. C. berichtete an das von Schlesinger in Berlin herausgegebene „Echo" und übersetzte fleißig für Liszt dessen in französischer Sprache abgefaßte Aufsätze**), Vorworte zu den sinfonischen Dichtungen u. s. f. Diese Übertragungen wurden oft nur sehr langsam gefördert, da sich über Wiedergabe eines einzigen Ausdrucks häufig Meinungsverschiedenheiten ergaben. Bei der Eigenart des Liszt'schen Stiles war genaues Treffen auch keine leichte Aufgabe, zumal C. bei allen solchen Arbeiten instinktiv Züge seiner Individualität hineintrug. Einen interessanten Vergleich liefert hier besonders die Schrift „die Zigeuner und ihre Musik in Ungarn", deren Übersetzung er am 16. Juli 1854 beendigte.***) Die Liszbiografin Lina Ramann hat das Buch später gleichfalls übersetzt.†) Man halte nun die beiden Übertragungen gegen das Original††) und wird finden, daß die Ramann'sche Übertragung von der eigentümlichen, salop geistreichen Art der Darstellung ein Bild gibt, zu dem die kernig deutsche Ausdrucksweise Peters, die sich allerdings auch als freie Bearbeitung kennzeichnet, merkwürdig kontrastirt. Außer Liszt'schen Schriften übersetzte C. viel für Berlioz, den er am 12. Dez. 1853 auf einem Ausflug, den er mit Liszt nach Leipzig machte, kennen lernte; nämlich die „Flucht nach Egypten", „Cellini", „Enfance du Christ", „Lelio", „die Sommernächte" von Gautier (sechs Gesänge) u. a. m. Für die Flucht nach Egypten erhielt er 25 Thaler

*) Das Karlsruher Musikfest im Oktober 1853 unter Liszt's Leitung. Wiederabgedruckt in „Franz Liszt Studien und Erinnerungen von Richard Pohl. Leipzig 1883."

**) Meistens in der N. Z. f. M. cf. z. B. den Artikel über Wagners Rheingold. 1855. No. 133, 145, 157, 177, 189.

***) Heckenast in Pest 1861.

†) Breitkopf u. Härtel (6. Bd. v. Liszts ges. Schriften) 1883.

††) Bourdilliat et Co. Paris 1859.

Honorar, die er, obwohl selbst in Not, seiner Mutter schickte. Auch Rubinsteins „Jäger" wurden übersetzt.

Der August 1854 führte Peter zum Geburtstag der Mutter kurze Zeit nach Bernhardshütte; er komponirte daselbst das Lied „Komm wir wandeln zusammen im Mondschein"; gegen Ende des Jahres entstanden mehrere Duette als Weihnachtsgeschenk für Schwester Susanne, die leider verloren gegangen sind. Es wird ihnen großer melodischer Reiz nachgerühmt.

Den Winter 1854—55 brachte der Künstler in Weimar zu; er litt Not und wurde von seinen Verwandten gedrängt eine Stelle anzunehmen; allein die Opernpläne vermochten ihn nicht dazu. Er schreibt an s. Mutter*): „Es handelt sich bei mir immer um die alte Sache, soll ich von der Kunst oder für die Kunst leben. Solange nicht einmal auf die Dauer das letztere der Fall sein kann, kann ich nicht glücklich sein, kann die eigentliche Aufgabe meines Lebens nicht erfüllt werden. Nach meiner ersten Oper werde ich fortfahren Opern zu schreiben, ich lasse mich aber, ehe ich mehrere dramatische Versuche, zu denen ich geboren und erzogen bin, gemacht habe, auf nichts anderes ein."

Im Frühjahre 1855 wurde die Liedertafelstelle in Mainz abermals frei; auf dringendes Anraten Hestermanns, eines alten Freundes seines Vaters, der Schwester Susanne ganz zu sich genommen hatte, entschloß sich Peter nach hartem inneren Kampfe abermals zur Bewerbung. Sie war abermals erfolglos, indem sich die Stimmen derart zersplitterten, daß keiner der aufgestellten Kandidaten die Stelle erhielt. — Die Reise nach Mainz hatte C.'s finanzielle Lage weiter verschlimmert und hätte ihn die Not zuletzt doch wohl gezwungen, Weimar zu verlassen, und in der ersten besten Stelle sein Brot zu verdienen. Um dem vorzubeugen griff nun Liszt ein, setzte ihm für das ständige Amt eines Uebersetzers nnd Sekretärs ein Fixum aus und wies ihm auf der Altenburg Wohnung an.

Hatte sich C. in der ganzen Zeit seines bisherigen Weimarer Aufenthalts eigentlich nur literarisch hervorgethan, so konnte er nun, Frühjahr 1855, seinen ersten musikalischen Erfolg verzeichnen. In einer Soiree am 27. März gelangten zwei seiner Lieder, das Wiegenlied (Op. 1 No. 3) und „Komm wir wandeln" (Op. 4 No. 2) durch Frl. Genast, die Hans von Bronsart am Flügel begleitete, mit großem Erfolg zum Vortrag. Damals erschien auch das Vaterunser (Op. 2), dessen Entstehungszeit ich nicht angeben kann — es muß zwischen Oktober 1853 und Frühjahr 55 entstanden sein — in Berlin bei Schlesinger. Ferner entstanden während des Aufenthalts auf der Altenburg die fehlenden Nummern aus Op. 4 und die köstliche Parodie „der Tod des Verräters". Auch in diesem Jahr fand sich C. zum Geburtstag der Mutter auf der Bernhardshütte ein und weilte vom 25. August bis zum 22. September. Seine finanzielle Lage hatte sich jetzt verbessert; zu den Uebersetzungen gesellte sich der Ertrag zahlreicher Unterrichtsstunden.

Immer gebieterischer hatten in den letzten Monaten die seit frühester Jugend genährten Pläne einer komischen Oper ihre Verwirklichung gefordert.

*) 23. Febr. 55.

Der Musiker hatte sich nach der großen Fruchtbarkeit der Berliner und des ersten Weimarer Jahres in einer dreijährigen Zeit verhältnismäßiger Produktionslosigkeit befunden, in der C. mit größtem Eifer fortwährend in sich aufgenommen, sein ganzes künstlerisches Ich verändert hatte. Der Dichter war seit dem gewaltsamen Durchbruch seiner Natur anläßlich der Erfahrungen des Junis 1847 immer thätig gewesen. C.'s Gedichte sind fast alle Gelegenheitsgedichte und gerade der Aufenthalt in Weimar mit seinen lokalen Erinnerungen, seinen Anregungen durch die Freundschaft der Ersten der zeitgenössischen Kunst, mit seinen frohen Festen gab fortwährend zu poetischer Äußerung Anlaß.*) Schon geraume Zeit hatte der Künstler seinen eigentlichen Beruf, den des Dichtermusikers, erkannt. Zu der fortwährend dramatische Pläne in sich herumwälzenden Schaffenslust mußte nun auch das Gefühl der Reife in beiden Künsten hinzutreten, das endlich C. den Mut finden ließ, eine große künstlerische That zu versuchen. Dieser Versuch war die Schöpfung einer komischen Oper. Der Stoff fand sich in 1001 Nacht. Der Titel hieß: „Der Barbier von Bagdad."

In der Zeit zwischen Okt. 1855 und September 1856 entstand die Dichtung, zum großen Teil in Weimar, wo C. wiederum bis August verweilte. Das Verlangen, sich völlig ungestört seiner Arbeit hingeben zu können, ließ ihn nun diesmal nicht bloß auf wenige Wochen nach Bernhardshütte gehen, sondern er brachte daselbst den Winter 1856—57 zu. Aus dieser Zeit liegt ein interessanter Brief**) an H. von Bronsart vor:

„— — Nur diesen Brief und einen an Schlesinger habe ich noch zu erledigen, und dann gehe ich an das Komponieren meiner Oper. Meines Barbiers! Du wirst erstaunt sein! Es hat sich so gemacht. Meinem vor kurzem einige Tage hier verweilenden Bruder las ich einen eben vollendeten Text auf Grund der Dir erinnerlichen Idee eines neuen Vaterunsers. Sein Urteil darüber war nicht der Art, daß er mir den nötigen Impuls zu alsbaldiger musikalischer Ausführung gegeben hätte, die ich dann etwa um Neujahr nach Weimar zu bringen hoffte. Dagegen fand er den Text aus 1001 Nacht gar nicht übel, und da das mit dem Urteil Anderer, mir Nahestehender, Schöll's, dem Deinigen, Kiepke übereinstimmte, so überwand ich endlich alle Bedenklichkeiten und machte mich sogleich nach meines Bruders Abreise frisch an's Werk, die Skizze aus- und umzuarbeiten, so daß nun nach drei Wochen das ganze Libretto in handlicher, traktabler Form und sauberer Abschrift vor mir liegt, als ob ich es von einem passablen Dichter für gutes Geld gekauft hätte. Übermorgen, theuerster Freund, fange ich an zu komponiren, sei mit Deinen besten Wünschen bei mir; der Himmel und die Muse unserer hohen Kunst

*) So dichtete C. „Weimars Volkslied", das Liszt dann für vierst. Männerchor komponirte. (Weimar, Verlag von J. F. A. Kühn); ein Festgedicht zum fünfzigjähr. Todestag Schillers. Gedichte an Liszt, Berlioz, die Fürstin, deren Tochter u. v. a. m. Er improvisirte meisterhaft in Versen und seine gereimten Tischreden verfehlten niemals des größten Eindrucks; so hielt er einst eine solche auf Liszt, anknüpfend an einen Strauß Blumen, der zum Tafelschmucke dastand, indem er den Meister fortwährend mit Blumen bombardirte, improvisirte auf einem Spaziergang mit Bronsart ein reizendes Sonett auf einen toten Käfer, den er am Ufer eines Wiesenbaches liegen sah u. s. f. Als Gelegenheitsdichter ist C. erwähnt Bl. f. liter. Unterhaltung 1880, pag. 483.

**) 6. Nov. 1856.

werden mich nicht verlassen." — — „Ich wollte, Du könntest Dir den Text nun einmal ansehen. Die Oper hat nun zwei gleich lange Akte und wird etwas länger als der Barbier von Sevilla spielen, also ihren Abend ausfüllen. Ich habe mir im Lauf des Ganzen für die zwölf Scenen auch zwölf hervortretend lyrische Momente gewahrt. Vom Dialog ist viel Überflüssiges weggefallen; die Barbierscene ist um die Hälfte kürzer geworden, den Dialog derselben muß eine komische Symphonik tragen, wie sie anderswo noch nicht da ist. Kurz, liebster Häns, was will ich mehr! Ich habe ein Libretto voll Gelegenheit, ohne Gelegenheitsmacherei, pikante Melodik anzubringen; das Liebesduett ist in seiner poetischen Anlage jetzt wirklich gelungen, und ich habe in der neuen Bearbeitung mir einen eigentümlichen Zug der Melodienwiederkehr im Verlauf des Dramas gewahrt, der auf dem Wagner'schen Weg geht, ohne im mindesten platte Nachahmung zu sein — —"

Außer den ersten Scenen des Barbiers entstanden in diesem Winter auch die Weihnachtslieder (Op. 8) als Weihnachtsgeschenk für Schwester Elise.

Als C. am 17. Februar 1857 wieder nach Weimar kam, war der erste Akt schon ziemlich weit gediehen, so daß er ihn Ostern zu vollenden hoffte. Er arbeitete eifrig an dem Werke und befand sich, wie gleichzeitige Briefe verraten, in ausgezeichneter Laune und beruhigter abgeklärter Stimmung. Frühjahr und Sommer wurden in Weimar zugebracht; im September suchte C. einen stillen Winkel zu ruhiger Vollendung der Oper auf und fand einen solchen in einem Häuschen Hestermanns im Johannisgrund bei Johannisberg im Rheingau, das er einen Teil des Winters ganz allein und völlig seiner Arbeit lebend, bewohnte. Die strenge Kälte vertrieb ihn gegen Neujahr aus diesem Asyl; er begab sich nach Mainz, wo der zweite Akt im März (genaueres Datum vermag ich leider nicht anzugeben) vollendet wurde; der erste Akt hatte in Johannisgrund durch Einfügung der Scene, in der die Diener den Barbier hinauswerfen sollen, noch eine Erweiterung erfahren. Immer zuversichtlicher war des Künstlers Hoffnung. Am 28. Dez. schrieb er an seine Mutter: „Ich habe Alles selbst durchlebt, bin Chorist, Schauspieler, Souffleur, Orchestermitglied gewesen; die Komik der Barbierscene wird durchschlagen, das ahne ich. Jetzt gehts juchhe, jetzt ist mir die Zunge gelöst wie einem Star."

Der April sah C. in Weimar. Liszt hatte sich anfänglich gegen die Oper, deren Sujet ihm nicht gefiel, ablehnend verhalten. Das änderte sich nun völlig; er betrachtete nach Kenntnisnahme des Werks Cornelius' Sache völlig als die eigene. Damals schrieb letzterer an seine Schwester Susanne*): „Liszt hat nun $^2/_3$ der Oper mit mir durchgegangen. Es ist merkwürdig bei ihm, wie er die Sachen gleich ansieht. So z. B. die Ouverture verstand er augenblicklich ganz so, wie ich sie gemeint hatte (objektiv gehaltene Lustspielouverture) und nannte sie glücklich erfunden . . ."

**) „Du weißt, daß Liszt gesagt hat: es habe ihn seit Berlioz' Cellini keine Opernmusik so interessirt, als die meinige."

---

*) 6. Mai 1858.
**) 19. Mai 1858.

Noch während der Arbeit am Barbier beschäftigten den Künstler Pläne zu einem neuen Werk, die durch die Anerkennung, die man im Freundeskreise dem Barbier zollte, nur gefestigt wurden. So schreibt er im ebenerwähnten Briefe: „Ich will eine große, schöne, deutsche Oper schreiben, voll deutscher Freiheit und Liebe, so etwas wie Fidelio oder Euryanthe. Ich fühle einen unendlichen Drang in mir, etwas Schönes zu schaffen."

Den August des Jahres verbrachte C. bei seinem Bruder in München, mit zahlreichen Änderungen in der Instrumentation beschäftigt. „Du mußt nur denken, daß ich niemals etwas von mir mit vollem Orchester gehört habe, und bei dieser Oper noch Lehrgeld zahlen muß", schreibt er*) an Susanne. — Bei der Rückkehr nach Weimar begannen alsbald die Proben, die Liszt persönlich abhielt, während C. aus der Partitur begleitete. Den Barbier sang Roth, Nureddin Caspari, Margiana Rosa von Milde. Unter den Musikern, besonders den jüngeren, fand Peter teils Enthusiasmus, teils staunende Verblüffung — überall guten Willen. So kam allmählich der Tag der Aufführung.

Der 15. Dez. 1858, an dem der Barbier von Bagdad das Licht der Welt auf den Brettern erblickte, steht wegen des dabei inscenierten Theaterskandals einzig da in der Kunstgeschichte. Um die Vorgänge, die sich an diesem Abend im Weimarer Theater abspielten, zu begreifen, müssen wir ein wenig von der näheren Geschichte unseres Künstlers abschweifen.

Wie in ganz Deutschland befand sich auch in Weimar eine Partei der absoluten Opposition gegen die neue Schule, nur mit dem Unterschied, daß sie sich am Platze des Hauptquartiers nicht so hervorwagte, wie anderswo. Auf der feindlichen Seite stand der Intendant des Hoftheaters, Dingelstedt, vielleicht aus künstlerischen Gründen, vielleicht aus persönlicher Mißgunst gegen Liszt, der in Weimar die erste Rolle spielte. In der Absicht, letzteren empfindlich zu treffen, verbrüderten sich so zwei Elemente. Nun hatte Liszt die Aufführung der Oper bewerkstelligt; er hatte den ihm gewidmeten Barbier einstudirt und dirigirte; C. war sein Freund, der begeisterte Anhänger der neuen Richtung, die er in Wort und Schrift zwar am wenigsten erbittert, aber am Feinsten und Wissenschaftlichsten vertreten hatte; die Oper war der erste Versuch des Weimarer Kreises auf der Bühne — all' die Momente mußten beim Barbier zusammen kommen, um das geniale, im höchsten Grade liebenswürdige Werk zu Falle zu bringen.

Es soll durchaus nicht geleugnet werden, daß die Oper in der Form der damaligen Aufführung ihre Mängel hatte; von der im zweiten Teile dieser Schrift besprochenen verwundbaren dramatischen Seite abgesehen, mußte besonders der damalige Schluß des Ganzen sich als unwirksam erweisen, indem nach dem Salamaleikum der Kalif noch auf der Bühne einherging und die Leute begrüßte, was sich C. sehr schön dachte, während die Verzögerung des Schlusses höchst unwirksam war. Dies und anderes wäre von einem einigermaßen objektiven Publikum gegenüber den außerordentlichen, einzig dastehenden Schönheiten des Werks leicht verwunden worden. So aber wurde der Barbier

*) 18. Aug. 1858.

von Bagdad — ausgepfiffen. — Es ist für C.'s Charakter in hohem Maße bezeichnend, daß er selbst nach der Aufführung noch ganz vergnügt war.*) Freunde hatten ihm kleine Bouquetchen mit Gedichten zugeworfen, die ihm viel Freude machten. Er hatte seine Lust an seinem Werk und wollte sich die Laune nicht verderben oder andere den Mißerfolg entgelten lassen. Aber da kam Liszt, der wohl gefühlt hatte, auf wen eigentlich der ganze Skandal abgezielt war. Der Meister legte am folgenden Tage seine Hofkapellmeister-Stelle nieder.

Eine derartige Wendung hatten die Weimaraner nun freilich nicht vorausgesehen. Man fühlte das Unrecht und suchte es wieder gut zu machen. Zwei Tage nach der Aufführung, am 17., wurde C. bei Gelegenheit eines Prologs, den er zur Beethovenfeier der Hofkapelle gedichtet hatte, im Theater Gegenstand stürmischer Ovationen. Liszt erhielt einen Fackelzug und andere Huldigungen dargebracht, man machte ihm sogar von höchster Stelle das Anerbieten, daß man, um ihn zu halten, den Intendanten wolle gehen lassen; allein er lehnte ab, dirigierte nur noch die Hofkonzerte und gab seinen ständigen Wohnsitz in Weimar auf. — Cornelius schildert die wechselnden Erlebnisse dieser drei Dezembertage in einem Briefe an Susanne**): „Mein Werk wurde vor vollem Hause gegeben. Die Vorstellung füllte den Abend. Sie war, in Betracht der Schwierigkeit des Werkes eine ausgezeichnete, vortreffliche. Eine bis dahin in den Annalen Weimars noch nicht gehörte Opposition stellte sich mit hartnäckigem Zischen gleich von Anfang dem Applaus gegenüber, sie war eine bestellte, wohlorganisirte, zweckmäßig verteilte. Sie hemmte den Humor der Künstler, konnte aber auf die Trefflichkeit der Aufführung keinen schädlichen Einfluß üben. Am Schluß erhob sich ein Kampf von 10 Minuten. Der Großherzog hatte anhaltend applaudirt. Zuletzt applaudierte Liszt und das ganze Orchester, Frau von Milde riß mich hinaus auf die Bühne.

Liebe Susanne, von nun an bin ich ein Künstler, der auch in weiteren Kreisen genannt werden wird. Mit einem kräftigen Ruck ist mein ganzes Wesen erhoben. Bis zum letzten Atemzug werde ich mit begeistertem Fleiß meine Bahn fortgehen.

Meine Ausbeute von Erfahrungen ist eine reiche, glänzende, nach diesem einen Abend. Bald bin ich an einem zweiten Werk. Diesmal an einem hochernsten, pathetischen. Die Künstler alle nehmen enthusiastisch für mich Partei. Liszt handelt unvergleichlich an mir. Möchten doch nur auch alle, die sich für mich interessiren, mit Leib und Leben für diesen Mann einstehen, welcher der Bannerträger einer neuen Zeit ist. — — Hoffmann von Fallersleben nennt mein Libretto das Schönste, das er noch gesehen habe, er hat mir schöne, innige Verse gewidmet und Frau von Milde in einem wunderschönen Ghasel in der Rolle der Margiana besungen. Alle Künstler haben in ihren Rollen ihr Äußerstes für mich gethan. Die Fr. v. Milde aber war als Margiana himmlisch; die Erinnerung daran wird eine bleibende sein."

(Zwei Tage später.) „Ich ging nach den so kurz verflossenen Ereignissen

*) Von seinem Honorar ließ er einem armen Choristen, der wegen seiner zischenden Sprache verhöhnt wurde, ein neues Gebiß machen.

**) 16. u. 18. Dez. 1858.

mit geteilter Erwartung ins Theater. Ich hatte in meinem Prolog entschieden auf Liszt hingewiesen. Was aber auch kommen mochte, denn die Opposition ist nicht auf mich, sondern auf ihn gemünzt, wollte ich diesmal mich nicht unsichtbar machen. Ich ging wie gewöhnlich ins Parquet, setzte mich in die vorderste Reihe. Die ersten Takte der Ouverture „zur Weihe des Hauses" ertönen; sie brechen ab, der Vorhang hebt sich und Milde spricht meinen Prolog zu Beethovens Geburtstagsfeier, mit schöner, männlicher Haltung, mit eindringender Begeisterung. Schon die Mitte der Rede unterbricht lebhafter Applaus, meine Bekannten klopfen mir auf die Schulter, strecken die Hände nach mir aus, zum Schluß höre ich anhaltenden Applaus und erwarte mit ruhiger Befriedigung, daß Milde hervortritt, man eilt aber ins Parquet, mich zu holen, ich beeile mich, hinauf zu gehen, werfe Hut und Handschuhe weg, bin glücklicherweise im Frack und trete mit Milde vor ein großes, begeistert applaudierendes Publikum. Das sind merkwürdige Tage, nicht wahr, Sannchen!" — —

Die Folgen der Barbieraufführung, nach der natürlich C.'s Bleiben in Weimar nicht mehr war, waren für des Künstlers weiteres Leben von großer Tragweite. Abgesehen davon, daß ihm die Jahre der Not in Wien, wohin er sich nun wandte, erspart geblieben wären, denn er hatte damals in Weimar wenigstens sein bescheidenes Auskommen, hätten in erster Linie weitere Aufführungen des Barbiers ihn zu eigenhändiger Bearbeitung der schwächeren Seiten gezwungen. Wie viel früher hätte die Oper ihren Weg über die Bühnen angetreten, welche Einwirkungen auf C.'s ganzes Geschick hätte dies haben müssen!

Zunächst wandte sich der Künstler nach Mainz. Die Stimmung, in der er Weimar verließ, gibt ein Sonett wieder, die letzte Blüte aus einem duftigen Kranz an Rosa von Milde, in dem er die zwölf Glanzrollen*) der Künstlerin poetisch zusammenfaßte. Die Reihe der Elisabeth, Senta, Elsa, Agathe, Euryanthe, Leonore, Genoveva, Therese (Cellini), Elisabeth (Landgraf Ludwigs Brautfahrt), Comala, Alceste beschließt Margiana; der Dichter singt:

„Nicht stören sollen deines Lobs Gesänge
Der Selbstsucht hast'ge Worte; laß mich schweigen!
Und, Muse! ward mir deine Gunst zu eigen,
„Verhülle mir das wogende Gedränge."

Doch wenn mir einst ein hohes Lied gelänge
Dürft' ich mich stolz dem Vaterlande zeigen,
Dir Künstlerin, wollt' ich mich dankend neigen,
Dir weihen jeden Preis, den ich erränge.

In eines Meisters Hand zum Kranz gediehen,
Hat Weimars Künstlertum, das makellose,
Mir ein Bewußtsein eignen Werts verliehn;

Ob Beifall rausche, ob Mißfallen tose,
Nur Kunst belehrt. Ich grüß' im Weiterziehn
Den Künstlerkranz und in dem Kranz die Rose."

*) Zwölf Sonette an Rosa v. Milde. Weimar. Kühn 1859.

Der kurze Aufenthalt in Mainz ist dadurch bemerkenswert, daß daselbst die Ausbeute an kleineren Werken, die die Weimarer Jahre gezeitigt hatten, gesichtet und gefeilt wurde. C. berichtet in einem Brief*) an Milde, daß er seine drei Liederhefte (Op. 3. 4. Brautlieder) jetzt rund und vollendet vor sich liegen habe. Eine genaue Entstehungszeit von Op. 3 und der Brautlieder ist nicht nachzuweisen; auch ist noch ein kleines Liedchen aus der Weimarer Zeit ungedruckt im Besitze der Frau Hofrat Schöll in Weimar, das Cornelius „Kopfwehliedchen" nannte.

Anfang April verließ der Künstler Mainz und reiste seiner neuen Heimat Wien zu.

IV.

Dort langte er nach zweitägigem Aufenthalt in Prag, wo es ihm außerordentlich gefiel, am 15. April 1859 an und nahm in der Landstraßenvorstadt**) Wohnung. Die fünf Jahre dieses Aufenthalts in der österreichischen Kaiserstadt, die nur durch kurze Abwesenheit in Weimar, wo er mit Liszt über Revision der „Zigeuner in Ungarn" verhandelte, und Genf, wo er sich mit Tausig aufhielt, unterbrochen wurden — kurze Ausflüge nach Mainz und München ungerechnet — waren für den Künstler eine Periode häufiger Not, öfterer Mutlosigkeit. Das einsame Leben in Wien stand in völligem Gegensatz zu den an Anregung überreichen Tagen von Weimar; C. aber bedurfte der Gesellschaft gleichgesinnter Männer; hier stand er allein und schloß sich zunächst auch an niemand an, selbst wo er Anknüpfungspunkte hatte, wie bei seinem alten Lehrer Esser, der ihm entschieden wohlwollte. Erst später hatte er lebhaften Verkehr mit Hebbel, von dem er viel gelernt zu haben bekennt, und dann mit Wagner, zu dem er in ein Verhältnis inniger Freundschaft trat. Durch letzteren lernte er die Familie eines Arztes Dr. Standhartner kennen, die sich seiner in liebenswürdigster Weise annahm, so daß er später an seinen Freund Riedel in Leipzig schreiben konnte: „In Wien hatte ich nur die Familie Standhartner und habe doch dort, getragen von ihrem Hausenthusiasmus, meinen Cid vollendet!"***)

An den mißlichen finanziellen Verhältnissen war freilich C. nicht wenig selbst Schuld. Er verstand absolut nicht zu rechnen und hatte keine Ahnung von Besitz. Oft, wenn er ein größeres Honorar für erteilte Unterrichtsstunden oder eine unterstützende Summe seines Bruders in der Tasche hatte, wobei ihm sogar die Art der Verwendung genau eingeteilt war, sah er auf dem Wege durch die Stadt eine Partitur oder ein Buch, das ihn interessierte, und im Augenblick war weg, wovon er Wochen hätte leben sollen. Dargebotene Gelegenheiten, sich aus der Not zu helfen, wie ein anderer rasch zuzugreifen, — dazu war C. viel zu unpraktisch, so daß manchmal der Darbieter seine Hand abzog. So hatte ihm Esser auf sein Anerbieten zugesagt, Übersetzungen

*) vom 24. März 1859.
**) später, seit 1861 in der Weißgerber-Pfefferhofgasse 30.
***) Br. v. 23. Sept. 1869.

der Gluckschen Opern, die Schott in Mainz neu herausgab, ihm zuzuwenden; allein C. kümmerte sich nicht mehr darum und die Sache endigte damit, daß Esser an Schott schrieb, man könne sich nicht vollständig auf C. verlassen.*)

In den wechselvollen Verhältnissen dieser Jahre beherrschte eine Arbeit C.'s ganze Thätigkeit, die Schöpfung des Cid. Schon in Weimar hatte der Künstler den Stoff seines zweiten dramatischen Werkes gefunden und in sich herumgetragen. Am 16. Mai 1859 beendigte er die Vorarbeiten für den Text, wobei ihn besonders die geschichtliche Darstellung in der Biografie von Huber sehr interessierte. Der eigentliche Beginn der Arbeit verzögerte sich indes lange, da ihn nebenher noch andere große Pläne beschäftigten. So hatte er Allerheiligen 1859 außer dem Cid noch zwei Texte fertig (der eine hieß „Meerfei"). Zugleich plante er, die Sage der hl. Justina in der Weise des wunderthätigen Markus von Calderon als großes poetisch musikalisches Bühnenwerk zu behandeln.

Über die musikalische Arbeit am Cid, zu dem C. sich doch endgültig entschloß, haben wir die erste Nachricht vom September 1860. „So schloß der Monat (September) mit dem Anfange meiner musikalischen Arbeit am Cid; ich begann an einem Samstag mit dem Lichtpunkte der Liebesidee der Ximene. Wie vorauszusehen, war die erste Woche sehr unerquicklich, doch setzten nach und nach Melodien und Fragmente sich fest, die sich nicht wieder abweisen lassen wollten, bis zuletzt durch ein im begeisterten Momente gefundenes Verbindungsglied alles Bisherige erst im rechten Lichte erschien, bis auf den Abschluß, zu dem ich noch den glücklichen Augenblick abwarte, nun die feste Hauptidee begründet ist. Vielleicht schon heute beginne ich mit dem Gegensatz, dem Anklagemotiv, und werde wohl auch damit vorerst noch schwere Tage haben; dann aber wird zum Schluß das Heldenmotiv gesucht, und wenn glücklich gefunden, so wird das Ganze von diesen festen Punkten aus sich rasch und glühend gestalten."**) Am 11. Oktober stellte sich in den ersten Morgenstunden das Cidthema völlig ungesucht ein. Der erste Akt wurde im Frühjahr 1861 vollendet. Einige Zeit vorher schrieb C. an seine Schwester Susanne:***) „Mit dem Cid wird's eigen; er wird an Frische und Originalität etwas hinter dem Barbier zurückbleiben, aber dagegen viel eindrucksfähiger, breiter, massiger sein und mein Pathos die Leute vielleicht eher bewegen können, als meine Laune, die eben zu individuell ist, kein Kladderadatsch-Humor —". Inwieweit freilich das Zurückbleiben der Originalität sich erstrecke, darüber ist sich C. nicht klar geworden, insbesondere glaubte er sich von Wagner völlig selbständig, und doch war der erste Akt schon geistig (Lohengrin) beeinflußt; auf den weiteren Verlauf der Arbeit sollte Wagner nun auch persönlich einwirken. Am 15. Mai 1861 hörte letzterer in Wien seinen Lohengrin zum ersten Mal; er kehrte seitdem während der folgenden drei Jahre immer wieder nach Wien zurück, teils um den Vorbereitungen zum Tristan beizuwohnen,

*) Briefe Essers an Frau Betty Schott auf der Mainzer Stadtbibliothek. Sehr viel über Wagner enthaltend.

**) Tagebuch.

***) 2. Dezember 1860.

dessen Aufführung nach unzähligen Proben unterblieb, teils um einige Konzerte zu dirigieren (drei große Aufführungen im Winter 1861—62 im Theater a. d. Wien), teils in Wien-Penzing an den Meistersingern arbeitend. Die Bekanntschaft von 1853 wurde nun zwischen den beiden Künstlern erneuert und es entspann sich die herzlichste Freundschaft; für das Verhältnis, sowie auch sonst für C.'s Charakter ist ein Vorgang vom Februar 1862 bezeichnend. Wagner schrieb um diese Zeit — der Brief trägt kein Datum — an Cornelius: „Peter! Hör! Mittwoch am 5. Februar abends lese ich in Mainz bei Schotts die Meistersinger vor — Du hast keine Ahnung davon, was das ist, was es mir ist und was es meinen Freunden sein wird.

Du mußt an dem Abend dabei sein!

Laß Dir sogleich von Standhartner in meinem Namen das zur Reise nötige Geld vorschießen. In Mainz erstatte ich Dir dieses und was Du zur Rückreise nach Wien brauchst, wieder. Dies ausgemacht! Ich hab' schon mehr Geld schlechter vertrödelt: Jetzt will ich einmal eine tiefe Freude davon haben.

Fürchte keine Strapaze: es wird, glaub' mir, ein heiliger Abend, der Dich alles vergessen läßt. Also — Du kommst!

Wenn nicht, bist Du auch ein gewöhnlicher Kerl, etwa ein „guter Kerl" und ich nenne Dich wieder Sie! Adio Dein R. W."

C. machte nun in der strengsten Winterkälte die Reise nach Mainz und traf richtig am 5. zur Vorlesung ein, natürlich von Wagner auf das Stürmischste bewillkommt. Tags darauf reiste er zurück. Unterwegs schenkte er ohne Besinnen einer schlecht bekleideten alten Frau seine Reisedecke.

Der Umgang mit Wagner, die Unterredungen über eigene Pläne, über Kunstprinzipien u. s. f. zogen C. enger und enger in des Meisters Bannkreis; als er nun gar von seinem Freunde den Tristan am Klavier vorgesungen bekam, dann auf einige Tage die Partitur aus dem Hoftheater zum Studium erhielt, da war des Künstlers erregbare Seele so erfüllt mit den Eindrücken dieses so unerhört neuen Werkes, daß er wie jeder in diesem Maße für Wagners Sache Begeisterte sich dem direktesten Einfluß nicht entziehen konnte.*)

So entstand denn langsam, aber mit höchster Liebe gefördert ein Werk, das freilich die geniale Eigenart des Barbier nicht erreichte; der Komponist fühlte sich auch auf diesem Boden nicht so sicher und manche Scenen gelangen ihm erst nach vergeblicher Arbeit, so die Hauptscene zwischen Diaz und Ximene im zweiten Akte, die Ende Juli Anfang August 1863 gänzlich umgearbeitet wurde, und die Ankunft der Boten im ersten Akte (Anfang Juli d. gl. J.). C. befand sich damals, um wenigstens einige Zeit materieller Not enthoben zu sein, wieder bei seinem Bruder Carl in München, der ihn gerne ganz an München gefesselt hätte. Allein der Künstler konnte sich nicht entschließen und wandte sich zurück nach Wien. Hier erwartete ihn die bitterste Not; durch seine Abwesenheit hatte er seine Lektionen verloren und sah sich nun aller Mittel entblößt. Er soll damals die Absicht gehabt haben, sich als Souffleur engagieren zu lassen.

*) So tauchen plötzlich in der Eidpartitur die Akkordverbindungen des Anfangs von Isoldens Liebestod auf.

Trotzdem schritt die Arbeit am Cid immer weiter. In den ersten Tagen des September 1863 war die Partitur des ersten Akts, am 25. Nov. 1864, einem Freitag, abends 8 Uhr war das Werk (mit Ausnahme der Ouverture) fertig. Kurz vorher war in C.'s Geschick eine durchgreifende Änderung eingetreten.

Weltbekannt ist die That Ludwigs II. von Baiern — die Berufung Wagners nach München. Der Umschwung in des Meisters damals geradezu verzweifeltem Schicksal sollte auch C.'s Nahrungssorgen ein Ende machen. Wagner empfahl dem Könige seinen Freund als einen der Unterstützung im höchsten Grade würdigen Künstler und sah sich hierdurch augenblicklich in die Lage gesetzt, an C. folgenden Brief absenden zu können: „München, 7. Oktober 1864. Lieber Peter! Im besonderen Auftrage S. M. d. K. Ludwig II. von Baiern habe ich Dich aufzufordern, sobald Du kannst, nach München überzusiedeln, dort Deiner Kunst zu leben, der besonderen Aufträge des Königs gewärtig und mir, Deinem Freunde, als Freund behilflich zu sein. Dir ist vom Tage Deiner Ankunft an ein jährlicher Gehalt von 1000 fl. aus der Cabinetskasse S. M. angewiesen. Von Herzen Dein Freund Richard Wagner. Briennerstraße 21." —

Cornelius zögerte lange; die Furcht, in Wagners magnetischer Nähe aufzugehen, hielt ihn von freudigem Zugreifen ab. Endlich in den letzten Tagen des Dezember machte er sich auf die Reise nach München; am 13. Januar hatte er die erste Audienz beim Könige.

Außer dem Cid entstammen den Wiener Jahren noch mehrere kleinere Arbeiten. Es sind dies die Opera 5 und 6, sowie mehrere andere Lieder. Hiervon sind drei fast druckfertig im Skizzenbuch niedergeschrieben; das erste „Hirschlein ging im Wald spazieren" ist von reizend kindlichem, innigem Charakter; das letzte befindet sich in Gemeinschaft mit zwei anderen im Besitze des Hrn. Musikdirektor Fischer in Zittau. Dieses Heft ist von C.'s eigener Hand geschrieben und trägt die Aufschrift: „Drei Sonette von Gottfried August Bürger, komponiert und Friedrich Caspary gewidmet von Peter Cornelius. Wien 15. Dez. 1859." Es enthält

1) Du mein Heil, mein Leben;
2) Mein Liebe, lange wie die Taube von dem Falken hin und her gescheucht;
3) Wonnelohn getreuer Huldigungen;

alle drei charakteristisch durch den noch gesteigerten harmonischen Reichtum, der der Wiener Periode eigentümlich ist. Aus Op. 5 interessiert uns wohl die Entstehungszeit des Liedes „An die Unbekannte" (Juni 1861), das damals schon die geteiltesten Ansichten hervorrief, sowie des himmlischen „Auf ein schlafendes Kind" (Nov. 62). Als Op. 7 erschien das kanonische Terzett aus dem Barbier und wurde — o Ironie — in Weimar auf der Tonkünstlerversammlung 1861 da capo verlangt.

Im gleichen Jahre veröffentlichte Peter auch eine Auswahl seiner Dichtungen.*) „Sie sind in einzelnen Lauten der Rückertschen Lyrik verwandt, in

*) Pest, Heckenast 1861.

den reifsten und schönsten von großer Originalität. Ein zart elegischer Hauch weht durch sie, frei von schaler Sentimentalität, kräftig, männlich bei höchster Innigkeit, volksliedähnlich schlicht, sinnlich frisch.“*) Sie haben zahlreiche Kompositionen hervorgerufen, so von Dräseke, Liszt, Lassen, A. Ritter u. s. f.

Auch als Schriftsteller war C. wieder thätig gewesen; er berichtete regelmäßig für die N. Zeitschrift f. Musik und schrieb manchen feinen Aufsatz, die Prinzipien der neuen Schule betonend. Indessen fällt seine Hauptthätigkeit auf diesem Gebiet in die folgenden Jahre.

V.

Die ersten zwanzig Monate des Aufenthalts in München hatte C. freie Verfügung über seine Zeit. Später trat er als Lehrer dem Kollegium der reorganisierten Münchener k. Musikschule bei.

Der Künstler benutzte die ersten Wochen in der neuen Heimat zur Komposition der Cideinleitung, die am 11. März 1865 vollendet wurde, welcher Tag also als eigentlicher Vollendungstag des Werkes gelten kann. Sofort beschäftigten neue dramatische Pläne den ruhelosen Geist. Zunächst jedoch nahm ein Ereignis Peter ganz gefangen. Schon im Mai 1864 war an ihn auf unmittelbare Veranlassung der Großherzogin die Einladung ergangen, seine neue Oper in Weimar zur Aufführung zu bringen. Nun war dieselbe auf Mai 65 festgesetzt und C. reiste in der Mitte des Monats März über Mainz nach Weimar.

Der Mainzer Aufenthalt war kurz, aber bildete einen weiteren Markstein in des Künstlers Leben: er verlobte sich mit Frl. Bertha Jung (geb. 20. Nov. 1834) am 18. März 1865. Schon seit Jahren kannte er seine Braut; allein erst die feste Anstellung in München gab ihm den Mut der Werbung. Es existiert ein reizendes Gedichtchen aus seiner Verlobungszeit:

„Eine Stadt gab uns das Leben,
Dir, mein Liebchen, Dir wie mir,
Hier mein Gäßchen, gleich daneben
Um die Ecke gehts zu Dir.

Mancher legt wohl manche Strecke
Schnell zurück, oft wunderbar,
Lieb! und zu der einen Ecke
Braucht' ich volle vierzig Jahr.“

In Weimar nahm man C. außerordentlich auf. Der Großherzog empfing ihn gnädig und versicherte ihn: „Ich achte Sie, ich liebe Sie.“**) Die Künstler traten wieder energisch für sein Werk ein, besonders das Ehepaar Milde, das ihm auch bei der Komposition vorgeschwebt hatte***), erregte sein

*) Stern, Essays.
**) Brief an Hestermann 27. März 1865.
***) „Für Dich und Rosa hab' ich die Oper geschrieben“, schreibt er an Milde am 6. Jan. 1865.

Entzücken. „Bis jetzt ist meine höchste Freude — Rosa. Sie ist eben eine echte, tiefe Künstlerin. Sie sitzt da wie ein Kind von 7 Jahren in der Schule — und singt in der Probe alles mit der vollsten Begeisterung — jede Note richtig mit ebensoviel Berücksichtigung des leiblich Musikalischen als des Geistigen", schreibt er am 22. April an Schwester Susanne.

Am 21. Mai fand die Aufführung statt; zur zweiten war auch die Braut von Mainz gekommen. Das Werk hatte Beifall — nach sieben Jahren war C. für den 15. Dezember 1858 wenigstens einige Genugthuung geworden.

Warum sich der Cid nicht auf der Bühne hielt? Warum er nicht an anderen Orten aufgeführt wurde? Die inneren Gründe habe ich bereits angedeutet und wir müssen immer wieder bedauern, daß C. nicht auf dem Gebiet des Komischen verblieb, wo er die Vollkraft seiner Individualität künstlerisch verwerten konnte. Allein es liegen auch äußere Ursachen vor. Der Künstler selbst that absolut nichts für sein Werk. Er setzte niemals nur den geringsten Hebel in Bewegung, seine Opern an andern Bühnen aufgeführt zu bekommen; ferner war der Cid in ein Gebiet gefallen, in dem nicht wie in dem des Barbier der größte Mangel herrschte, sondern das Wagner in der ganzen Breite eingenommen hatte.

Daß bei den großartigen Schönheiten des Werks diese Ursachen den langjährigen Schlaf der Partitur nicht rechtfertigen können, liegt auf der Hand; ich erwähne nur die Kraft der Dichtung im Monolog der Chimene zu Anfang des zweiten Akts, den großen Zug, den C. selbst als Familieneigentümlichkeit bezeichnet hat, am Schlusse des ersten Akts. Von musikalischen Schönheiten das Andante mesto (Trauermarsch), unter dem Ximene vor dem König erscheint, ihre folgende Klage, das wundervoll beginnende Quartett, Ruy Diaz' Antwort, Ximenes „Schweb' über mir, zürnender Geist", die sinnvolle Verwertung des Trauermarschs bei der Rückgabe des Schwerts; der erste Akt wird vom zweiten in musikalischer Hinsicht noch übertroffen. Einleitung und Mädchenchor sind von packender Stimmung, der Schluß der Scene mit Alvar, fast die ganze Scene mit Diaz, der Schluß des Akts von überwältigender Wirkung; dem dramatischen Effekt dieses Akts thut der Umstand Eintrag, daß drei Personen (Alvar, der überhaupt etwas langweilige Bischof und Ruy Diaz) nacheinander sich bei Ximene einfinden. Das wirkt schematisch. Im dritten Akte glänzen die Klage Ximenes, die Anrede des Königs und Ruy Diaz „Und nun Ximene". Die Ouvertüre scheint mir auch hier die schwächste Nummer. Sie verfolgt motivisch den Gang des Ganzen, macht aber denselben unorganischen Eindruck. Einen entschiedenen Fortschritt zeigt die Instrumentation, obwohl die Hand des richtigen Orchesterpraktikers viel zu ändern finden wird.

Nach kleinen Ausflügen nach Berlin und zum Tonkünstlerfest in Dessau kehrte C. nach München zurück.

Die folgenden neun Jahre bis zu seinem Tode sind ausgefüllt mit der Arbeit an einem dritten großen Bühnenwerke, der Gunlöd, und einer Reihe kleinerer Schöpfungen, die als Op. 9—20 und nach seinem Tode ohne Opuszahl erschienen. Darunter befindet sich eine Folge Chorkompositionen, die zunächst ihre Entstehung der Freundschaft des Künstlers mit Prof. Dr. Riedel

in Leipzig, dem Gründer und Dirigenten des Riedelschen Vereins verdanken; verschiedene Umarbeitungen älterer Werke, wie der Weihnachtslieder, fanden ebenfalls statt. Dazwischen fällt literarische Thätigkeit, Übersetzungen, Sprachstudien u. s. f.

Wie beim Cid war C. auch nicht gleich für den Stoff der Gunlöd entschlossen; so plante er zuerst ein Werk „Tyroler Treue"; bei Studien hierzu an Ort und Stelle wurde er in Landeck verhaftet, wo man ihn — es war 1866 — für einen Spion hielt.

Doch entschied er sich endgültig für Gunlöd und beendigte die Dichtung im April 1867, wo sie im Bülow'schen Hause vorgelesen wurde. Auch der König erhielt eine Abschrift. Der Stoff entstammt der Edda, auf die C. wohl der Ring der Nibelungen, den er ja täglich seiner Vollendung entgegenwachsen sah, hingewiesen hatte. Doch fand der Künstler, wie Richard Pohl nachweist, wenig Anhaltepunkte in der Edda selbst; es war mehr der poetische Hintergrund. Vgl. jüngere Edda Bragaröður 57. 58, ältere Edda Hâmavâl 105, 108, 110. Simrock, Deutsche Mythologie (die Geschicke der Welt und der Götter) pag. 265 ff.

Kurz nach Vollendung der dichterischen Arbeit, am 19. März 1867, starb Peters Mutter. Ende Mai und Juni ds. Jahres verbrachte C. in Feldafing am Starnbergersee, wo seine Braut mit Verwandten sich aufhielt. Aus der Zeit dieses Aufenthalts liegt ein humoristischer Brief an seinen Freund A. Ritter vor. C., im Begriffe, die Komposition der Gunlöd zu beginnen, studierte damals die Meistersinger, deren Schwierigkeiten für unüberwindlich galten; er schreibt*): „Meine Gunlöd componir ich ganz für Kindersymphonie, einige Geigen, eine Schelle, eine Raffel, einen Kukuk, damit mir nur die Leute nicht wieder mit dem ewigen: Schwer! schwer! kommen. Dazu denke Dir Flotow'sche Melodie und immer großes mit sich zu Rathe gehen, ob man nach langer Tonika denn wirklich auch einmal zur Abwechslung die Dominante bringen soll; der erste verm. Septimenakkord darf mir erst im dritten Akte kommen und auf dem Zettel der Gunlöd wird stehen: Krank: Herr Orgelpunkt. Beurlaubt oder unpäßlich wegen Übermäßigkeit: Herr Dreiklang!"

In dieser Zeit entstanden auch Op. 15 und 16 in ihrer ersten Fassung; bald darauf wurde C. als Lehrer für Rhetorik und Harmonielehre an der reorganisierten Musikschule angestellt; er erhielt ein Gehalt von 1200 fl. Am 6. August kam das Dekret, am 14. Sept. machte der Künstler Hochzeit.

Die Gründung eines häuslichen Herdes (Briennerstraße 27**) brachte Pflichten, mehr noch die neue Stellung. Beide nahmen C., der seine Aufgabe an der Schule peinlich genau nahm, viel Zeit weg. An der Ausarbeitung seines vorgeschriebenen Lehrplans schrieb er noch einen Tag vor der Hochzeit. Später verfaßte er vollständige Übungshefte, sein Arbeitsbuch zeigt Entwürfe zu harmonischen Aufgaben, eigene Übungen im Kontrapunkt. So lebte unser Meister seiner Pflicht mit einem Eifer, einem Fleiß, der um so bewunderungswürdiger

*) 4. Juni 1867. Georgenstr.
**) Später Gabelsbergerstr. 19, Bogenhausen.

ist, wenn man erfährt, wie schwer's ihm später wurde. Dabei arbeitete der unermüdlich thätige Mann stetig an seiner Bildung weiter — es ist geradezu rührend, wenn wir zwischen Skizzen und Entwürfen plötzlich Übungen in der Konjugation griechischer Verba entdecken, — übersetzte fleißig, so auf Veranlassung der Fürstin Wittgenstein hin die glühenden Sonette von Miskiewicz*) (März 67) aus dem Polnischen, welche Sprache er schon auf der Altenburg gelernt hatte, für den Kustos der bayer. Staatsbibliothek alte Gesänge, Serva Padrona von Pergolese (März 68), die Oper „Der Gefangene" für Lassen (August 68) u. s. f. Daneben fallen in diese Jahre mehrere seiner feinsten ästhetischen Abhandlungen, so „Zum Jahreswechsel" (N. Z. f. M. 1868, Nr. 1), Kommentar zu Genellis Autobiografie (Südd. Presse 1868, Nummer vom 24. Jan.), ein Aufsatz, mit dem sich C. auf dem Gebiet der bildenden Kunst so zu Hause zeigte, daß hervorragende Fachmänner in rückhaltlose Bewunderung ausbrachen;**) einen Aufsatz über die Meistersinger (Tonhalle, 7. Sept. 1868), der indes nur zum Teil veröffentlicht ist, weil gleichzeitig in derselben Nr. der Zeitung ein Aufsatz von Laube *gegen* das Werk erscheinen sollte, worauf C. seine Arbeit zurückzog; die beiden Aufsätze „die heilige Elisabeth von Fr. Liszt, Erinnerung an die Gründungsfeier der Wartburg" und „das Fest des Allg. d. Musikvereins" (beide im Almanach des Allg. d. Musikv. 1868. Leipzig, Kahnt, aus der Südd. Presse v. 13. Mai 1868 und Augsb. Allg. Ztg. 1867 wiederabgedruckt). Vor allem sind indes die Aufsätze „der Lohengrin in München" und „der Tannhäuser in München" zu nennen (1867 in der N. Z. f. M. No. 29, 30 32, 33 und 38, 39 erschienen). Sie enthalten eine teilweise Darlegung von C.'s künstlerischen Ansichten und wollen wir sie etwas näher ins Auge fassen.

Weil aus allgemeinen Ideen vom Wesen, der Bestimmung und den Gesetzen der Kunst kein lebendiges Werk entsteht***), hat man geglaubt, vom Künstler verlangen zu müssen, daß er solche Ideen überhaupt nicht haben oder wenigstens nicht äußern dürfe. Bei C. haben wir es nun mit einem der wenigen produktiven Künstler zu thun, dem sich das Gesetz seines Schaffens nicht bloß im Besonderen instinktiv offenbarte, sondern der in allen seinen Schriften das Bewußtsein erkennen läßt, daß die allgemeinen Gesetze der Kunst auch die Basis seines Kunstbaues sind. Als allererstes dieser Kunstgesetze bezeichnet nun unser Schriftsteller: Das Kunstwerk muß einen geistigen Inhalt haben; der poetische Gedanke ist das Erste und Hauptsächliche und von diesem Standpunkt des Inhaltsästhetikers aus betrachtet er das anzustrebende Ideal, das Drama, das sich das deutsche Volk schaffen soll, wie es sich sein Epos und seine Lyrik geschaffen hat. Er zeigt die Wege an, auf denen die deutsche dramatische Kunst ihr Ziel erreichen, ein Denkmal für alle Zeiten werden kann. Die Grundbedingung ist der wahre künstlerische Ernst. Dann weist er Schaffenden, Ausübenden, Intendanten und Publikum die Stellung an, aus der jeder zur Förderung des gemeinsamen Zweckes beitragen kann.

*) Leipzig, Reklam.

**) Über Genelli schrieb C. später nochmals, nämlich Anfang Juni 1869 in „Unsere Zeit" von Gottschall.

***) E. Müller, Gesch. d. Theorie d. Kunst bei den Alten. Breslau 1834.

Zu dem vollendeten Kunstwerk der Zukunft wird sich dann der Lohengrin etwa verhalten wie die Dantezeichnungen Kochs zu den apokalyptischen Reitern von Cornelius.

Spezieller auf die Wagner'sche Kunst und das Thema Tannhäuser geht C. im Aufsatz „Der Tannhäuser in München" ein. Der sinnende Geist überschaut ein Zueinanderstreben der beiden „Poesiearten" seit Jahrhunderten. Die Vereinigung ist in Wagner erreicht und zwar zuerst in der zweiten Gruppe seiner Werke. Diese zeitigt die Idee des erlösenden Weibes, wie die dritte die des Weltganzen, der Kunst. Die zweite Gruppe, zwar in innigem Zusammenhang mit der Oper, aber dennoch ohne Analogon, ist neben Calderons Dramen zu stellen; ihre Merkmale sind die Rückkehr zum deutschen Sagenstoff, ihre Mittelstellung zwischen der ersten und dritten Gruppe. Speziell Tannhäuser steht in Mitte der zweiten Gruppe, nimmt musikalisch eine mittlere Stellung ein. Elisabeth ist das vertiefteste weibliche Ideal bei Wagner, Tannhäuser ein Dritter neben Don Juan und Faust.

Wie wenig C. von blinder Wagnerverhimmelei wissen wollte, beweist seine folgende Kritik der nachkomponierten Venusbergscene, die uns gegen ihre Bestimmung wohlgefällt und zudem musikalisch aus dem Stil des Ganzen völlig heraustritt.

Unter dieser Geteiltheit der Arbeit schritt natürlich Gunlöd nur ganz langsam vorwärts. Ist C. an sich nicht davon freizusprechen, daß bei dem Trieb nach Ausbildung seiner Natur nach allen Seiten hin er sich der Gefahr der Zersplitterung nicht zu entziehen wußte*), so erschwerte ihm auf der andern Seite die Abneigung, die sich gegen die „Schulmeisterei" bald unüberwindlich bei ihm einstellte, die freie Benutzung der wenigen noch zu eigentlichem künstlerischen Schaffen übrig gebliebenen Stunden. Als dem glücklichen Gatten nun erst Kinder geboren wurden — zuerst ein Sohn Carl Maria am 21. Juli 1868 — da hätte der Tag die doppelte Stundenzahl haben dürfen und doch nicht ausgereicht. Gunlöd erfuhr denn eigentlich nur in den Ferien durchgreifende Förderung. Nur so können wir begreifen, daß der Mann, der in kurzer Zeit den Barbier vollendet hatte, nach siebenjähriger Arbeit Gunlöd unvollendet hinterließ.

Der August 1868 sah C. als Wagners Gast in Triebschen; er las dem Meister seine neue Dichtung vor und besprach sich mit ihm wiederholt darüber. Im März 69 machte er mit seinem Bruder eine mehrwöchentliche Reise über Mainz nach Paris, wo er viel Musik hörte; leider enthalten die Aufzeichnungen im Tagebuch über das musikalische Leben daselbst keine zusammenhängenden Äußerungen. Die Herbstferien verbrachte der Künstler mit seiner Familie in Bayerbrunn.

Die Stellung an der Schule war C. im Laufe des verflossenen Jahres immer lästiger geworden; als damals die Redaktion der N. Zeitung f. Musik erledigt war, faßte er den festen Entschluß, München zu verlassen und mit Annahme jenes Postens nach Leipzig überzusiedeln. Mit Besprechung dieser An-

*) Er sprach zuletzt sieben Sprachen: franz., engl., ital., lat., griech., polnisch, ungarisch.

gelegenheit beginnt eine reiche Folge von Briefen an Prof. Riedel in Leipzig, mit dem C. in ein Verhältnis inniger Freundschaft getreten war. Sie sind von allen Briefen, die mir zusammenhängend vorlagen, die interessantesten, teils weil er über alle seine Arbeiten der folgenden Jahre an den Freund eingehend berichtet, teils nirgends mehr so reiche Einblicke in seine innerste künstlerische Natur thun läßt. Ich teile deshalb ausführlichere Auszüge mit.

Zweifel wegen der finanziellen Seite der Leipziger Angelegenheit hob zunächst ein Brief Riedels. Darauf Cornelius*): „Da kam Dein Brief und berührte mich über die reale Frage hinaus mit dem sympathischen Hauch und Zug, den mein Leben braucht, welchem folgend und von welchem durchdrungen sich mein ganzes Leben gebildet hat. Seit Deinem Brief sage ich: Ich will nach Leipzig. In drei Jahren tret' ich in mein fünfzigstes Jahr. Diese drei Jahre will ich auf die Stellung verwenden. — — Diese drei Jahrgänge, in welchen ich den Inhalt meiner künstlerischen Anschauungsweise niederlegen möchte, sollen ein Andenken an mich bilden. Nach einem festen Plan soll auch die ganze Mitarbeiterschaft homogen gehalten werden, ein Sammeln, ein Besinnen auf die höchsten Ziele der Kunst und ein treues Spiegelbild des Momentes enthalten, auf welchem die Zeit angelangt ist. Sie müssen einen festen Niederschlag bilden nach den Brendelschen Zeiten der Gährung. Diese drei Jahre müssen mich erst zum Schriftsteller machen; so lang bin ich nur Sonntagsreiter gewesen. Ich stelle deshalb die Bitte an den König um Unterstützung auf drei Jahre, denn nach Ende derselben muß meine Stellung eine solche geworden sein, die völlig auf ihrer eigenen Basis ruht. Dann ist mein Carl fünf Jahre alt und ich will ihm ein neues Steckenpferdchen kaufen, wenn Alles nach Wunsch gegangen ist."

C. stand noch mit Kahnt, dem Verleger, in Unterhandlung, als er ein Angebot des Verlegers Fritzsch erhielt, einer neu zu gründenden Zeitung als Redakteur vorzustehen. Zuletzt kam noch ein Anerbieten aus Berlin, er solle Opernberichterstatter an der „Post" werden. Die Angelegenheit zog sich bis in die ersten Tage des Jahres 1870 hin; durch die eifrigen Bemühungen des Direktors der Musikschule, Baron von Perfall, der C. durchaus nicht ziehen lassen wollte und ihn zur Zurückziehung des Entlassungsgesuches überredete, fand sie ihre Lösung in der Weise, daß der Künstler mit finanzieller Verbesserung seiner Stellung in München verblieb. So wenig ihn nun auch fürderhin der Lehrberuf an der Schule befriedigte, so war dieser Ausgang doch jedenfalls der beste. Die Münchener Stellung war eine sichere; in Leipzig wäre C., dessen Familie mittlererweile noch einen Kopf größer geworden war — Susanne Maria Franziska, geb. 25. Sept. 1869 — Erwerbssorgen schlimmster Art ausgesetzt gewesen; denn zum Redakteur oder gar Tageskritiker war C. noch viel weniger geboren als zum „Schulmeister"; er gab in seinen Aufsätzen viel zu viel von seinem innersten Leben, so daß er sich dem Bedürfnis literarischer Massenarbeit gegenüber bald ausgeschrieben gefunden hätte.

Während der Verhandlungen über diese Angelegenheit hatte C. mehrere

*) 23. Sept. 1869.

Stücke vollendet, über deren Entstehung uns ein Brief an Riedel*) erzählt: „Daß ichs nicht vergesse, Dir es zu erzählen, ich habe seit unserem Abschied**) eine Reihe von Männer-Chören componirt. Ich will sie demnächst ins Reine schreiben und Dir zusenden. 1. Requiem***) von Friedrich Hebbel in d-moll zu 5 Stimmen. 2. Motette über den Choral „Ach wie flüchtig" in c-moll fünfstimmig. 3. Fragment aus Schillers Glocke „Von dem Dome schwer und bang" à 5. 4. Mitten wir im Leben sind, vierstimmiges Strophenlied in a-moll. 5. Grabgesang nach Thomas Moore†), Lied zu vier Stimmen in D-dur. 6. Schuberts „Tod und das Mädchen" aus dem d-moll-Quartett als Begräbnislied in f-moll für vier Stimmen mit zwei Strophen Text. Erstaune nicht über diese Grabespoesie. Ich war im July, während unserer Prüfungen mit Bülow bei dem Begräbnis eines namhaften Bekannten, Dr. Julius Braun, dem Aegyptologen, gegenwärtig und die Unzulänglichkeit, welche ich bei dem „Auferstehen" von Klopstock und Graun empfand, gab mir den Anstoß, ob man nicht ein unserer Gesinnung entsprechendes Grablied erfinden könnte, welches nach und nach das frühere verdrängt oder doch ersetzt. Gleich zu Hause angenommen, saß ich über dem Schubertschen Liede und vertiefte mich in dessen ausgeprägte Stimmung. Doch erst in Bayerbrunn vollendete ich meinen Text dazu. Was auch mit meinen eigenen Weisen der Fall sein möge, ich glaube das Schubertsche Lied mit meinem Text wird sich Bahn brechen."

Auch im Jahre 1870 sind es die Herbstferien, in denen von merklichem Fortschritt in C.'s Arbeiten berichtet wird. Indessen war die Gunlöd doch nunmehr soweit gefördert, daß der 1. Akt am 30. September vollendet war. Vorher erfahren wir noch von den Weihnachtsliedern (Op. 8). C. verbrachte diese außerordentlich fruchtbare Zeit in einem kleinen Häuschen in Bogenhausen bei München. „Mein lieber Riedel!††) Mit der einliegenden Arbeit habe ich meine Ferien geschlossen. Es versetzt mich in eine behagliche Stimmung, so manches Gedeihliche fertig gebracht zu haben. Diese Weihnachtslieder sind eine sichere Nummer in meiner Lebenslotterie. Du weißt erstens, daß ich ein Weihnachtskind bin, und mich meine Mutter Abends um 10 am 24. Dezember 1824 zur Welt gebracht hat, nachdem sie noch einige Stunden vorher mit einer Freundin auf dem Weihnachtsmarkt war. — — Sodann sind diese Lieder im Thüringer Wald entstanden, der ganz wie ein großer Weihnachtsbaum ist mit seinen Riesentannen und Fichten, als Weihnachtsgeschenk derselben Schwester Elise, deren Namen sie heute noch tragen. Seitdem ich sie in ihrer ersten musikalischen Fassung 1859 von mehreren Stellen mit anderen Dingen wieder zurück bekam (Breitkopf u. Härtel, Schlesinger, Büsing u. Wessely), blieben sie liegen, und habe ich zu den verschiedensten Zeiten deren Umarbeitung überlegt, theils in Angriff genommen, bis die desfalsigen Gedanken so gereift waren, daß ich mir nun im August und Oktober das Nöthige ganz behaglich am Clavier

*) 19. Okt. 1869.

**) R. hatte ihn in München besucht.

***) Wurde nicht gedruckt; eine spätere Bearbeitung für gem. Chor (2 Sopr., Alt, Tenor, 2 Bässe) merzte die großen Schwierigkeiten ebenfalls nicht aus.

†) Ebenfalls ungedruckt. Die übrigen erschienen als Op. 9.

††) 11. Okt. 1870; ich lasse Nebensächliches aus.

zusammen träumte. Nr. 1 ist aus einem Guß entstanden und blieb ewig unverändert, nur folgte ich Liszts Rat, es aus dem ursprünglichen Fis-dur nach G-dur zu transponiren. — Die Hirten und die Könige sind die völlig neu komponirten Stücke der Sammlung; bei den Hirten änderte ich sogar an der Dichtung, die sonst in ihrer Naivität immer unverändert geblieben, wie sie aus dem Herzen hervorgewachsen ist. Was ich geändert hatte, fand ich dann fast wörtlich in einem alten Notizbuch stehen, wo auch schon die concise Fassung der kleinen Handlung im ersten Entwurf angenommen war. Auf die jetzige Behandlung der Könige bin ich durch einen Wink von Liszt gekommen, welchem meine erste Fassung (langsamer Marsch in h-moll) etwas zu kindisch und spielerisch erschien, und er daher sagte: „Wissen Sie, Cornelius, Sie könnten da so was anbringen, wie den Choral von Morgenstern." Ich — nicht faul, machte den Morgenstern (wie Dräseke sagen würde). In Nr. 4 habe ich nur die 8 einleitenden Takte hinzugesetzt, um bei der Einheitlichkeit der Tonalität durch das einsetzende H-dur etwas zu erfrischen, welches zugleich mystisch die Stimmung des Hauptpunktes „Nunc dimittis, Domine!" enthält. Bei Nr. 5 ist die zweite Hälfte des Strophenlieds etwas umgearbeitet. Zu Nr. 6 ist Haupt- und Zwischenthema geblieben, die Form aber durchgreifend umgestaltet, so daß sich für diese Arbeit die Daten 1856 und 1870 ganz eigentümlich verschlingen. — — Mit dem Allerweltsumfang, den sie haben — und — o Riedel, armer, tausendfach durch mich geplagter und bis in die Träume geängstigter Freund! Daß ich mich auch dessen rühmen darf! — bei der Ausführbarkeit, die sie aufweisen, mein ich, müßten sie sich verkaufen. Doch wie das nun auch werde! Wenn Du es für besser hältst, so lasse sie erst manuskriptlich einmal in einer von Deinen Matineen, jetzt um die Weihnachtszeit — etwa von einer Martini und einem feinen Clavierknaben aufführen! — — Dann, was eine Hauptsache ist, bin ich auch ein rechtes Stück mit meiner Gunlöd weiter gekommen. Nachdem der Stanislaus für Liszt*) und Deine Chöre**) beendet waren, erschloß sich mir das unabsehbare Feld alter lyrischer Pläne, unter denen einige sehr liebgehegte sind — vor allem aber drängte es mich zur Verwirklichung einer großen poetisch-lyrischen That, die sich auch hauptsächlich an Dich und Deinen Verein wendet und seit Deinen Anregungen des letzten Jahres sich concentrirt aus früheren Plänen — davon später! — aber alles das wuchs mir über den Kopf und ich bebte bei dem Gedanken, Tag für Tag meine Ferien schwinden zu sehen, ohne meinen Gunlöd weiter zu bringen. Da schwur ich mir „mit einem fürchterlichen Eidschwur, den nur Gott gehört" (und meine Frau!), den ganzen September nicht mit Fuß noch Kopf von der Stelle zu weichen, und mich ganz der Gunlöd hinzugeben. Gesagt, gethan — ja ich spielte nicht eine Stunde Clavier — ich gab keinem Weihnachtslied Gehör, sondern blieb ganz bei meinem Gegenstand, so hatte ich denn auch die Befriedigung mit dem 30. September, die große Final-Scene meines ersten Aktes (Odin Gunlöd und Chor) in der Clavierskizze völlig zu vollenden,

*) Text zu Liszts Oratorium Stanislaus, den C. vom 29. Juli bis 6. Aug. 1870 dichtete.

**) Über diese Chöre (Op. 9) handeln noch zwei sehr interessante Briefe vom 10. u. 18. Aug. 1870, die ich leider wegen Raummangels nicht mitteilen kann.

so daß es nun nur noch eine Woche Arbeit ist, den ersten Akt, der in allen Motiven ganz componirt ist, zusammen zu stellen. Mit diesem Brief habe ich auch den letzten Strich an den Weihnachtsliedern gethan und von heute Abend ab, wo ich diese Sachen auf der Post und auf gutem Weg zu Dir weiß, geht all' mein Dichten und Trachten nur auf einen Chor für gemischte Stimmen, am liebsten vielleicht zuerst das vaterländische —" Letztere Anspielung bezieht sich auf das nun entstehende Beethovenlied, das am 16. Nov. zum Freunde wanderte mit den begleitenden Zeilen: „Hier mein lieber Riedel, mein Beethoven-Lied. Könnt ich leben, wie ich möchte, so hättest Du es schon seit einigen Tagen. Doch hoffentlich kommt es auch heute noch nicht zu spät. — Wenn Du das Lied durchspielst, so haben wir lange, lange Stunden fröhlich verplaudert!" Uber dasselbe Thema schreibt er am 5. Dez. 1870: „Herzlichen Dank für Deine gute Meinung vom Beethovenlied, für das ich eine Schwachheit habe. — Weißt Du, das ganze Lied ist aus dem Beethoven'schen Brocken entstanden. In Bogenhausen spielt ich mir einmal die dreimalige Schlußpointe mit großer Wärme vor, da war das Lied im Geiste fertig. In München sucht' ich mir dann meine Worte zum Thema, zu diesen die erklärenden Strophenzeilen und diese setzt' ich dann in Musik. Wenn irgend wo, so ist hier Text und Musik zugleich, und nur aus einem musikalischen Grundgedanken entstanden."

In diesen Dezembertagen wurde C.'s drittes Kind, Wilhelm, am 7. Dez. geboren († 12. Okt. 1877). — Für die Aufführung des Beethovenliedes im Riedel'schen Verein dichtete der Künstler einen schwungvollen Prolog, der am 11. Dez. an Riedel abging. Des Letzteren uneigennützige Freundschaft, die Aufführungen in Leipzig mit ihren Erfolgen übten auf C. ungemeine Wirkung aus; er ertrug nun seine Münchener Stellung mit mehr Humor. „Das seh' ich gar nicht ein, warum ich nicht auch in Gohlis sterben soll. — Nur in München möcht ich weder auf dem südlichen noch nördlichen (sündlichen noch mördlichen) Friedhofe begraben sein."*) Diese Worte schließen einen Brief ab, der die Nachricht von großem Erfolge der Weihnachtslieder beantwortet. „Mein lieber Freund! Heisa juchheisa! Vivat Hoch! tralleralleral Das sind ja gute Nachrichten! Sieg! Da Capo! Ich war ja ganz außer mir! Ich hatte mir ja auch nicht gedacht, daß diese Weihnachtslieder so viel Glück haben würden.**) Doch freilich, innerlich hänge ich doch sehr an ihnen, weil ich den nothwendigen Lebenspuls in ihnen fühle, dem sie ihr Entstehen verdanken und dem sie dann auch in Gottes Namen ihr Bestehen danken mögen." Ferner nach einer Aufführung der Trauerchöre im Riedel'schen Verein***): „Aber die dummen Redensarten bei Seite, unter allen Dingen ist es mir doch das Freudigste, daß ich mir die Sympathien Deines Vereins gewonnen habe. Das ist mir eine Errungenschaft, für die ich nicht — den Nibelungenhort nähme! Aber gäbe? — Gleich! Da scheint ja fast mein Schicksal Recht zu behalten,

*) Brief vom 3. Februar 1871.

**) cf. hierzu den vom 11. Okt. 1870 mit seiner festen Zuversicht. Eines Künstlers Erwartungen schwanken und niemand war mehr von Stimmungen abhängig als Cornelius.

***) 20. April 1871.

daß es mich zum „Wenig arbeiten" verurteilt hat, wenn dann auch jedes Wort, was ich einmal zu sagen vermag auf den Boden sympathischer Herzen fällt. Mein Gott! Welche Befriedigung! Welche Entschädigung für so manche innerlich verzagte Stunde! — — Deine Worte und Deine Hoffnung auf den Frank'schen Choral stehen mit Wagners Wort zusammen, der mir schreibt: Deine Lieder sind Cornelianisch!" — — Der nächste Brief vom 26. August 1871 ist völlig ausgefüllt mit Korrekturangaben und Beantwortung von Vorschlägen betreffend die Komposition der Episode aus Schillers Glocke (in Op. 9). So interessant dieser Austausch ist, so kann ich doch nur weniges geben: „Auch zum Schlusse ist mir eben immer Dur eingefallen, so oft ich mir das Stück vorspielte. Ich gebe auch deshalb die Cadenz ganz ohne Vorhalt, ganz ohne Rechnung auf Wirkung, sondern nach der letzten dynamischen Steigerung im drittletzten Takt, welche wie ein Ausbrechen in Thränen gedeutet werden könnte, ein still verhaltenes schmerzliches Wiederfassen in den einfachen, schlichten Klängen des Schlusses."

Dasselbe Thema behandelt der folgende Brief vom 11. Mai 71 in seiner ersten Hälfte; in der zweiten erfahren wir von Op. 10, wobei eines der wunderbarsten Stücke von Cornelius: „Ich war sehr fleißig unterdeß, d. h. in meinen Musestunden. Ich habe da ein achtstimmiges Chorlied vollendet „Der Tod, das ist die kühle Nacht" — Soeben bin ich an einem sechsstimmigen Stück, sehr lustig, canonisch, sodann kommt noch ein zweichöriges Sturmlied von Rückert. Diese drei Stücke sind in 14 Tagen ganz rund." Der folgende Brief vom 9. Juli bespricht mit Riedel den Plan einer Harzreise; der Musikertag in Magdeburg bildete hierbei den Pol, um den sich alle Pläne drehen sollten. Zur Verwirklichung kam es indes nur teilweise. — Uber Op. 10 erfahren wir noch Weiteres*) „— — Aber was Du zu meinem Opus zehn sagst, darauf bin ich denn doch sehr begierig! Ich habe diese drei Stücke Deinem Verein gewidmet, als Dank dafür, daß ich in diesem Kreis eigentlich zum erstenmal lebendig als Musiker auftreten durfte und durch seine Hingebung überall sympathischen Wiederhall fand. Sollte Dir Fritzsch die Stücke noch nicht gegeben haben? So fordre ihn doch dazu auf! Ich denke mir No. 1 von Heine müßte ein dankbares Stück sein! Wunderlich! Ohne Deinen Verein hätte ich diese Stücke nie geschrieben. Aber nun hatte ich nicht Ruhe, eh Alles das auf dem Papiere stand — —." Beim Beginn der Herbstferien trat C. mit Frau und Kindern die projektierte Reise an, zunächst nach Mainz. Die andern Pläne gestalteten sich hier zu einem Rendezvous um, das er mit Riedel in Rüdesheim hatte (4. August). Die Einladung hiezu geschah mit einem ganz reizenden humoristischen Gedichte.**)

Nach seiner Rückkehr schrieb C. im November wieder einen seiner bedeutendsten Wagneraufsätze, nämlich auf Antrag Ludwig Speidels in die „Wiener N. Zeitung"; derselbe erschien am 29. und 31. Dez. 1871 (Nr. 12 u. 14). Mit dem Bayreuther Meister war unser Künstler fortwährend in

*) Br. v. 9. Juli 1871.
**) Ein ebenso köstliches Stück ist der Neujahrswunsch an Riedel von Neujahr 1870.

herzlicher Freundschaft und brieflichem Austausch geblieben. Der Mai des neuen Jahres 1872 rief ihn nun zur Grundsteinlegung des Festspielhauses nach Bayreuth. Wie bei allen Beteiligten hat auch bei C. die Feier des 22. den tiefsten Eindruck hervorgebracht. Als im Juli die Schule ihre Pforten geschlossen hatte, begab sich die ganze Familie nach Bernau am Chiemsee. Von hier berichtet ein Brief vom 30. August an Riedel über die künstlerische Ausbeute des verflossenen Jahres: „Ja Alter, jetzt habe ich allerdings wieder einen ganzen Sack voll Sachen, von denen ich theilweise Fritzsch bereits geschrieben, und die er auch gerne bereit ist, mit Anfang des nächsten Jahres erscheinen zu lassen. Ich habe die für Büllner bearbeiteten Dinge in ein Heft zusammengestellt.*) Ich bin da nur um den Gesammttitel verlegen. Vielleicht fällt Dir etwas ein. Im Einzelnen heißen sie so: (folgt Aufzählung des Inhalts von Op. 20 mit zwei weiteren, beim Drucke nicht mit aufgenommenen Stücken); 2. Blaue Augen (Altfranzösisch); 6. Freund Hein nach Beethoven à 4. Sodann habe ich das Requiem von Hebbel vollständig bearbeitet, das Melodiöse nur in den Hauptteilen beibehalten, den schwerfälligen Triolenmittelsatz weggelassen, dafür einen gleichmäßigen C-Allegro-Takt gesetzt. Gemischter Chor, Sopran, Alt, Tenor, Baß I u. II. Es ist bei alledem immer noch schwer; doch denke ich, es noch von b-moll nach h-moll zu transponiren u. ich habe außerdem bei allen Dingen, von denen ich Dir hier schreibe einen faßlichen, mit kleinen Noten beizudruckenden Clavierauszug hinzugefügt, welcher das Einstudiren sehr erleichtern wird, außerdem z. B. die sechs Chorlieder auch den Dilettanten zugänglich macht, die sich die meisten davon mit Begleitung und Oberstimme aneignen können. Sodann habe ich ein recht hübsches Stück componirt, welchem ich fast die von mir erstrebte Meisterschaft in faßlichem, dankbaren Stimmensatz zusprechen möchte, welche sich wenigstens vielleicht als das beste von den Stücken erweisen wird, die ich seit Deiner Anregung geschrieben. Es ist das alte schöne Goethe'sche Lied: „Wie kommt's, daß Du so traurig bist." Die Freunde bilden ein festes gemischtes Quartett, das wie eine Clavierbegleitung den Solobariton umgiebt, G-dur, 4/4 Takt; jede Strophe, denn das war die große Schwierigkeit, wird erst allein verständlich gemacht — und in ihrer Weiterverzweigung, wo sie dem Bariton zur Begleitung dient, ist das Textliche bereits aufgefaßt. Zugleich sind immer bei den Begleitungsstellen solche Mittellagen für die Stimme gewählt, in welchen sie bequem sich unterordnen und den Bariton nur tragen und stützen können. Außerdem hat auch dieser manches allein zu singen, wobei die andern mit einzelnen Akkorden auf: Komm! — komm! — — In diesem Stücke ist meine Bayreuther Gloire festgehalten, ich kam nach München zurück und träumte mir es unter allen Unterbrechungen so langsam zusammen, erst hier hab' ich es ganz beendet. Dann noch ein Stück. — Erst heute hab ich die letzten Noten geschrieben. Die Ausführung gehört ganz nach Bernau und trägt die Daten 18.—30. August, da war aber vorher noch keine Note davon da. Dies wird

*) Op. 20, das ursprünglich für die Büllnersche Chorgesangschule, 8. Teil, bestimmt war, aber dann von C. nochmals selbständig herausgegeben wurde.

heißen „Liebe" drei Lieder von Angelus Silesius für acht und sechs Stimmen. I. Liebe, die Du mich zum Bilde (u. s. f.) — — Es sind drei ächte gute Lieder, ohne allem Fugatoschwindel und solches Zeug, faßliche einfache Melodie. Nun wirst Du auch meine Art zu lernen recht verstehen, besonders am letzten, und wirst Dich freuen, wie leicht im Vergleich zu früher Alles wird und wie viel mir Deine kritischen Briefe genutzt haben „Das Leben ist kurz, die Kunst ist lang".

Natürlich hatte über der Arbeit an diesen Werken (der Cyklus war erst Anfang Dezember vollendet) weder Gunlöd ganz brach gelegen, noch war C. seiner literarischen Thätigkeit untreu geworden. Schon früher, bald nach den Vorgängen von Neujahr 1870 hatte er auf Veranlassung der Intendanz des Münchener Hoftheaters eine Übertragung der Boildieu'schen Oper „Der neue Gutsherr" vollendet; nun im Herbste 1872 begann er eine größere Übersetzungsarbeit. Die Firma Pelletan und Damke in Paris plante die Herausgabe der Gluck'schen Opern in revidirter Gestalt und übertrug C. die dichterische Mitarbeiterschaft; nachdem derselbe noch in den letzten Wochen des September die Texte zu den Bach'schen Psalmenliedern (Op. 13) gedichtet hatte, übersetzte er nun Alceste, Armide und die beiden Iphigenien, womit wir das in Wien gehegte Vorhaben doch noch ausgeführt sehen. Über die weitere poetisch-musikalische Arbeit dieses Jahres berichtet der Brief an Riedel vom 26. Dez. 72, nämlich von neuerlicher Bearbeitung des Hebbel'schen Requiems und der Vollendung des Cyklus: „Jetzt seit Vollendung desselben ist eine gewisse Lahmheit, ein Erschlaffen der Elasticität bei mir eingetreten, was das Fertigmachen der drei andern Hefte betrifft: Sechs Chorlieder (Op. 20), drei Lieder (zu Op. 15), drei Duette (zu Op. 16)." Von letzteren beiden will er keine Note auf der andern stehen lassen — ein Beweis seiner ungemeinen Sorgfalt. Von großem Interesse ist der Schluß dieses Briefes; Riedel hatte ihn zur Komposition von Kammermusik aufgefordert: „Heute füge ich nur in Eile noch hinzu: daß Du für Kammermusik Nichts von mir erwarten darfst! Freund, ich bin einmal ein poetischer Lyriker — Wollte ich ein Quartett schreiben, soll ich Dir sagen, wie viel Zeit mich das kosten würde? Drei Monate! — An's Drama! zum geliebten Drama, auf die verfluchten Bretter zurück — Dahin beflügle dich mein Kiel!" Januar 1873 entstanden die Männerchöre Op. 12, denen das herrliche „Der alte Soldat" angehört. Am 14. Mai wurde C.'s viertes Kind — Peter — geboren († 12. Nov. 75). Bald darauf reiste der glückliche Vater wiederum zum 22. Mai nach Bayreuth, diesmal um Wagners 60. Geburtstag feiern zu helfen. Er hatte hierzu ein Festspiel gedichtet, anknüpfend an ein Jugendwerk Wagners, die vom Magdeburger Musikdirektor flüchtig hingeworfene Neujahrsmusik. Dieselbe war durch das Gedicht zu einem Ganzen verbunden, dem lebende Bilder beigefügt wurden; es trug den Namen „Künstlerweihe".*) — Die Herbstferien 1873 verbrachte C. mit seiner Familie diesmal in München; Gunlöd wuchs ein bedeutendes Stück, es entstand Op. 17, der Text zu dem Schubert'schen Marsche (am 15. Aug.); er widmete das Opus dem Liederhorte

*) Abgedruckt in der Oberfränkischen Ztg., 6. Jahrg. Nr. 121.

München und erhielt hierfür am 29. Juni 1874 ein Ehrenständchen gebracht. Im November erschienen bei Fritzsch Op. 13, 14, 15 und 16 und als Beilage zu dessen „Mus. Wochenblatt" ein kl. Lied „Vision" („Am Felsenvorgebirge schroff"), dessen Entstehungszeit ich nicht angeben kann. Die letzten Monate bis Weihnachten beschäftigten den Künstler Skizzen zu einer Umarbeitung des Barbier, bei der er „Striche und andere Schnitzeleien" vornehmen mußte; eine neue Ouvertüre — die jetzt vorliegende — wurde ebenfalls entworfen.

Mit dem Jahr 1874 treten wir in C.'s letztes Lebensjahr. Während die Seinen ihn noch im Vollbesitze der Gesundheit wähnten, lag bereits der Keim einer tückischen Krankheit (diabetes mellitus) in ihm. Im Februar entstand noch Op. 19, die Vätergruft von Uhland. Die teilweise schon in Weimar und Wien skizzirten rheinischen Lieder wurden vollendet und Gunlöd sollte im Herbst beendet werden. So voller Pläne war der Künstler heiter und guter Laune, noch vom 16. Juli 1874 liegt ein Brief an Bronsart vor, liebenswürdig-humoristisch wie immer. Als einziges Merkmal hätte ihm dienen können, daß er diesen Sommer mehr wie je unter der Hitze litt.

Bei Beginn der Ferien reiste C. mit seiner Familie nach Mainz. Der zufällig bei geringfügiger Erkrankung eines Kindes herbeigerufene Arzt erkannte sein schweres Leiden; eine sofort begonnene Kur in Neuenahr schien seinen Zustand auch zu bessern. Er schrieb daselbst seine letzte Komposition nieder, ein vierstimmiges Chorlied in Es-dur $^4/_4$, „So weich und warm hegt dich kein Arm, als wenn die Mutter dich umfängt" (Paul Heyse), ein einfaches Stück voll tiefer Innigkeit. Bei der Rückkehr nach Mainz brach die Krankheit mit erneuter Tücke hervor — am 26. Okt. abends 10 Uhr entschlief Peter Cornelius.

VI.

Die Bestürzung, die tiefe Trauer, die sich aller seiner Freunde bei der Nachricht von seinem Tode bemächtigte, ist der ehrendste Beweis, wie sehr ihn alle liebten und hochachteten; verschiedene derselben widmeten ihm warme Nachrufe. Adolf Stern*) entwirft folgende Charakterzeichnung: „Peter war eine jener goldenen Naturen, deren seelische Tiefe und reine Liebenswürdigkeit durch einen Zug fröhlichen Humors noch erquicklicher erscheint, die jedem Empfänglichen einen bleibenden Eindruck hinterlassen, deren Freundschaft ein kostbares Gut ist, wahrhaftig, treu, unbeirrt im Erkennen, festhaltend, wen sein Anteil einmal begleitete, zuverlässig." Richard Pohl**): „Künstler und Mensch waren bei ihm untrennbar und gleich liebenswert. Er hatte sich eine frische Jugendlichkeit, eine Wärme des Enthusiasmus erhalten, die ihn die leidigen praktischen Anforderungen des täglichen Lebens gerne vergessen, dagegen die idealen Ziele der edlen Menschennatur stets in ungetrübter Reinheit erkennen und mit vollem künstlerischen Ernste verfolgen ließ."

Ein junger Freund des Künstlers, Carl Hoffbauer, der ihm in den letzten

*) Essays.
**) Lebensbild. Neue Zeitschrift für Musik. 1875 Nr. 1.

Jahren sehr nahe getreten war, übernahm es, die hinterlassenen Skizzen zu Gunlöd, auf deren Vollendung im Herbste 1874 C., wie bemerkt, sicher gerechnet hatte, zu einem Ganzen zu verbinden und eine vollständige Partitur anzufertigen. Mit wieviel Geschick, Fleiß und Pietät dies gemacht ist, lehrt die Vergleichung. Wir wollen an dieser Stelle Gunlöd noch kurz betrachten.

Mit seinem dritten Bühnenwerke hatte sich der Künstler, was die Anlage betrifft, wieder auf den Standpunkt des Barbiers versetzt; er hat auch hier keine neue Form geschaffen, sondern übernahm die bestehende; aber diese war nicht mehr die der ausgebildeten Euryanthe, sondern die musikdramatische Wagners; innerhalb derselben, und das ist entscheidend gegenüber dem Cid, verfuhr er wieder völlig originell; die Bilder auf der Bühne sind neu, an nichts Bekanntes erinnernd; die Dichtung ist von blühender Schönheit. Was die Musik betrifft, so ist sie als unvollendet hinterlassen, selbstverständlich ungleich. Der Glanzpunkt ist das Finale des ersten Akts; in ihm, sowie in der ersten Scene des ersten und zweiten Scene des dritten Akts steht der Komponist auf der genialen Höhe der Erfindung, die seinen besten Werken innewohnt. Große Schönheiten weisen ferner Anfang und Schluß des zweiten Akts, Hele's*) Gesang und die (nur allzu breite) Walhallmusik auf. Andere Stellen sind teils zu lang, teils von großer gesanglicher Schwierigkeit.

Die fertigen hinterlassenen Kompositionen gab die Witwe heraus, darunter einen ebenfalls von Hoffbauer besorgten Klavierauszug des Barbiers von Bagdad. Letzteres Werk erlitt zu Hannover 1877 eine einmalige Aufführung; infolge widriger Umstände unterblieben Wiederholungen. Bald nach dem Tode des Künstlers veranstaltete die Gesellschaft Liederhort in München eine Corneliusfeier im großen Odeonssaale, wo vor überzahlreichem Publikum nur Kompositionen C.'s (Chöre, Lieder, die erste Scene aus dem Barbier u. s. f.) aufgeführt wurden. Große Verdienste um C.'s Werke hat Prof. Riedel in Leipzig, der sie mit seinem Verein unermüdlich immer wieder aufführte; ab und zu brachten wohl auch andere Vereine einmal einen Chor des verewigten Meisters, es tauchte eines der Lieder vereinzelt auf einem Programm auf — allein mit Ausnahme der Weihnachtslieder waren Cornelius' Werke unbekannt und er auf dem besten Wege, völlig vergessen zu werden.

Den ersten kräftigen Anstoß zur Erweckung der schlummernden Schätze gab Hofkapellm. Felix Mottl in Karlsruhe durch Bearbeitung und Aufführung am 1. Febr. 1884 des Barbiers von Bagdad; er nahm die in der nachstehenden Besprechung angemerkten Änderungen vor und fertigte eine völlig neue Partitur an; an dieser Arbeit beteiligte sich dann auch Hofkapellm. Herrmann Levi in München und nun erschien 1886 die bearbeitete Partitur und gleichzeitig eine neue, mit ersterer übereinstimmende, von Oskar Schwalm bearbeitete Ausgabe des Klavierauszugs. Seitdem erfolgten Aufführungen in der Bearbeitung in München (schon 1886), wo das Werk Dank der vorzüglichen Interpretation (Barbier Gura, Margiana Lili Dreßler, Nureddin Mikorey) von Anfang an

*) Der vorher angewandte Effekt des Echos findet sich merkwürdigerweise schon in einem Opernvorläufer, der Dafne des Marco da Gagliano. Vergl. Publikationen der Gesellschaft für Musikforschung in Berlin. Bd. X. Trautwein 1881.

durchschlug und Hamburg, wo es nach einmaliger Opposition ebenfalls festen Fuß faßte. Nach diesen Erfolgen erwarben nun auch die Bühnen in Leipzig, Weimar, Prag, Cöln, Coburg, Dresden ꝛc. das Aufführungsrecht der Oper. In München besteht die ernstliche Absicht, auch den Cid aufzuerwecken.

Eine Auswahl der hinterlassenen Gedichte, deren Anzahl sich nicht leicht wird feststellen lassen, wird Prof. Dr. A. Stern in Dresden herausgeben.

Wie gegenwärtig die Sachen für den verkannten Meister stehen, kann man sagen: es ist ein Anfang gemacht.

Die Welt ist gerecht, aber sie braucht Zeit dazu.

II. Kritik der gedruckten Werke.

Seite

Op. 1. Sechs Lieder für eine Singstimme 39
Op. 2. Vater unser. Neun geistliche Lieder 40
Op. 3. Trauer und Trost. Cyklus f. eine Singst. 40
Op. 4. Drei Lieder für Tenor oder Sopran 43
Op. 5. Sechs Lieder für Bariton 45
Op. 6. Drei zweist. Lieder für Sopran und Bariton 47
Op. 7. Terzett aus dem Barbier v. Bagdad 48
Op. 8. Weihnachtslieder. Ein Cyklus für eine Singstimme 49
Op. 9. Trauerchöre für Männerstimmen 50
Op. 10. Beethoven-Lied für gemischten Chor 52
Op. 11. Drei Chorgesänge für Frauen- u. Männerst. 53
Op. 12. Drei Männerchöre 56
Op. 13. Drei Psalmenlieder zu Tonstücken v. Bach 58
Op. 14. Trost in Thränen v. Goethe für fünf Solost. 59
Op. 15. Lieder für Tenor oder Sopran 59
Op. 16. Duette für Sopran und Baß 60
Op. 17. Reiterlied für Männerchor 61
Op. 18. Liebe. Ein Cyklus von drei Chorliedern 62
Op. 19. Die Vätergruft nach Uhland. Ballade für Baß oder Bariton und gemischten Chor 65
Op. 20. Vier italienische Chorlieder 66
Op. posth. Brautlieder 66
Op. posth. Drei rheinische Lieder für Bariton 68
Op. posth. Der Tod des Verräters. Parodie 69
——— Der Barbier von Bagdad. Komische Oper in zwei Aufzügen 70

Op. 1. Sechs Lieder für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte gedichtet, komponirt und Fräulein Leonie Schlinker zugeeignet von Peter Cornelius. Mainz. Schott.

Das erste der Lieder: „Untreu" (f-moll $^3/_4$) — Klage eines Mädchens um den Treubruch des Geliebten — stellt uns in den ersten acht Takten das Mädchen wie thränenlos vor sich hinstarrend dar, die Melodie bewegt sich eintönig um as und c; nach dynamischer Steigerung bis „auf immer floh'n" erwacht der Schmerz heftig, um in den Schlußtakten wieder zu willenloser Resignation zurückzusinken. Ein kleines, aber getroffenes Stimmungsbild.

Das folgende „Veilchen" ist ein anspruchsloses kleines Stückchen (in As-dur $^3/_4$) von nur neun Takten.

Im „Wiegenlied" (D-dur $^6/_8$) zeigt sich schon eine Vorahnung der köstlichen Weihnachtslieder. Zart und innig, wird es von schaukelnder Begleitung getragen, die nicht unter die Grenzen des Violinschlüssels hinabsteigt, was dem Stück einen Reiz sanfter Unschuld verleiht; man möchte fast glauben, das Schwesterlein, das den Baßschlüssel noch nicht lesen kann, soll der Mutter helfen, das kleine Brüderchen in Schlaf zu musiziren.

Musikalisch weniger bedeutend, aber desto reizender in der Dichtung ist Nr. 4 „Schmetterling" (F-dur $^2/_4$) mit seinem schalkhaften Schluß: Die Geliebte möge doch dem Schmetterling an ihrem Mund zu haschen vergönnen, „daß ich mich bescheiden am Plätzchen mag weiden, das selig er verließ".

Wertvoller in der Dichtung als der Musik scheint mir auch das folgende „Nachts" zu sein (G-dur $^2/_4$); doch verraten die Bindungen der Singstimme über der darunter sich fortbewegenden Begleitung die Vertrautheit mit dem, was praktisch für vokale Schreibweise ist.

Die Schlußnummer mit der Frage: „Denkst Du an mich?" wie der Volksmund frägt, wenn man ein Spinnlein sieht oder einen Ton im Ohr erklingen hört, ist in der Begleitung reizend charakterisirt durch ein jeden Takt wiederholtes e mit Vorschlag. Wie hier schalkhaft, hat C. im Cyklus „Trauer und Trost" einen durch das ganze Lied liegenden Ton im Einklang mit dem Texte angewandt, was zu interessanten harmonischen Wendungen Anlaß gab. Die dreiviertel Noten bei „Denkst Du an mich" stehen in wirksamem Gegensatze zu den Achteln der ersten acht Takte.

Daß die Lieder noch nach älterem Muſter mit Ausnahme des erſten Strophenliedes ohne jede Veränderung ſind, was ſich ſpäter faſt nicht mehr findet, liegt teils an den Texten, die dieſer Behandlung nicht zuwider ſind, teils an dem Umſtand, daß C. wirklich ältere Meiſter vorſchwebten, wie ſich auch Einflüſſe in der Melodiebildung bemerklich machten, ſo Mendelsſohn'ſcher Chorlieder in Nr. 4 und 5; auch mit der Deklamation iſt es nicht genau genommen.

Op. 2. Vater Unſer. Neun geiſtliche Lieder für eine Singſtimme mit Piano. Theodor Brüggemann gewidmet von Peter Cornelius. Berlin. Schleſinger.

Der chriſtlich treugläubige Sinn Peters zeitigte in ſeinem poetiſchen Gemüte die vorliegende Frucht. Den einzelnen Bitten des Vaterunſers gab C. eine poetiſche Erweiterung, ſo daß eine Reihe von Dichtungen entſtand, die an Innigkeit und Tiefe, an Erfaſſung der Grundgedanken dieſes großartigen Gebets, dabei an gleichſam kindlicher Unſchuld und Reinheit wohl unübertroffen daſtehen. So betet ein Dichter von Gottes Gnaden.

Der poetiſch-muſikaliſchen Schöpfung gegenüber ſieht ſich der Kritiker in eigentümlicher Lage. Er konnte trotz immer wieder erneuten Studiums dem Geſamtwerk nicht den Eindruck abgewinnen, den die Dichtung allein auf ihn machte. Er hatte nicht das Bedürfnis nach muſikaliſcher Interpretation derſelben (ausgenommen Stellen wie etwa der Anfang von Nr. VI), empfand dieſelbe ſogar ſtörend (z. B. bei Nr. VIII). Das Intereſſe an dem Muſikaliſchen mit ſeiner glücklichen Verwendung des tonus festivus*) des katholiſchen Vaterunſers als Grundmotiv zu thematiſcher Arbeit, zu melodiſchen Geſtaltungen, rhythmiſchen Präziſirungen, Vergrößerungen, Kanons u. ſ. f. vermochte nicht, dieſer Empfindung Abbruch zu thun. Ich erlaube mir daher auf die äſthetiſch wie muſikaliſch gleich gelungene Analyſe von Dr. F. Stade (Muſik. Wochenblatt 1873 Nr. 30 u. 31) und eine frühere Kritik von A. v. Dommer (N. Z. f. M. 1857 Nr. 173) hinzuweiſen.

Op. 3. Trauer und Troſt. Ein Liedercyklus für eine Singſtimme mit Pianoforte-Begleitung komponirt und Herrn Carl Heſtermann zugeeignet von Peter Cornelius. Mainz. Schott.

Das für eine mittlere Singſtimme geſchriebene Werk umfaßt die in aufſteigendem Zuſammenhange ſtehenden Lieder: Trauer, Angedenken, ein Ton, an den Traum, Treue, Troſt. Auf dem Wege von Trauer zu Troſt begleiten wir die Seele, wir machen mit ihr ſtufenweiſe den pſychologiſchen Werdeprozeß durch, deſſen Frucht der durch die verſchiedenſten Phaſen der Läuterung ſiegreich erkämpfte Ausſpruch iſt: „Der Glückes Fülle mir verlieh'n und Hoch-

*) tonus festivus (pro festis Duplicibus et Semiduplicibus) cf. Directorium Chori ad usum ommium ecclesiarum in quibus etc. Ratisbonae. Abſchnitt Communia Directorii pag. 73.

gesang, nun auch in Schmerzen preis' ich ihn mein Leben lang — — in Schmerzen hat mir hell getagt Unsterblichkeit." Für die feinen Abstufungen in diesem Prozesse hat der poesietonliche Schöpfer die treffendsten Farben, welche zu beobachten den größten Reiz des Werkes ausmacht; das Herausreißen eines einzelnen Liedes, eine Versuchung, die besonders bei dem dritten und fünften aus absolut musikalischen Gründen nahe liegt, ist nicht statthaft.

Den beiden ersten Liedern wohnt eine gewisse im Rhythmischen sich äußernde Monotonie inne, die C. in pathetischen Stimmungen häufig anwendet.

Formell gliedert sich das erste (e-moll $^3/_4$) in acht Takte Vorspiel, eine zwölftaktige Periode, die eine ganz eigenartige Berührung von dis-moll in sich birgt, vier Takte Zwischenspiel, Wiederholung der Periode und freien, reich harmonischen Schluß, dessen verklingendes g auf „tot" mit den unterlegten Harmonien allein ein ungemein feiner Zug ist. Inhaltlich befinden wir uns hier in einem Zustand unerträglicher Trostlosigkeit, der durch den Eindruck der scheinbar gleichfalls trauernden Natur wie zu einem Schmerzensausbruch, zu einem Aufschrei sich steigern möchte, ohne hiezu die Kraft zu haben und am Schlusse wie zu toter Erstarrung zurücksinkt.

Einen kleinen Schritt zur Besserung thun wir mit dem nächsten Liede „Angedenken" (D-dur $^3/_4$). Noch sind es tieftrauernde Töne, die wir vernehmen; über dem feierlich-leisen Glockenschlage der Begleitung bringt die Singstimme, des Vortrags längerer Gedanken ohnmächtig, dasselbe rhythmische Motiv monoton hervor. Aber es ist der Zug der Resignation, der in diesem Stücke weht, und wenn wir in dem modulatorischen Irrgang, der die Haupttonart fast völlig ignorirt, eigensinnig die Phrase festgehalten hören, so ist uns diese gleichsam das Epheublatt, das einzig die trauernden Gedanken, unbekümmert um die Umgebung, zu fesseln im Stande ist.

Wieder einen Schritt weiter kommen wir mit dem folgenden „Ein Ton".

„Mir klingt ein Ton so wunderbar
In Herz und Sinnen immerdar.
Ist es der Hauch, der dir entschwebt,
Als einmal noch dein Mund gebebt?
Ist es des Glöckleins trüber Klang,
Der dir gefolgt den Weg entlang?
Mir klingt der Ton so voll und rein,
Als schlöß' er deine Seele ein,
Als stiegest liebend nieder du
Und sängest meinen Schmerz in Ruh!"

Wir haben den Schritt vom Pathetischen zum Rührenden gethan, dessen versichern uns auch die musikalischen Ausdrucksmittel; noch sind es Empfindungen der Trauer, des Schmerzes, aber wie viel milder, heller abgetönt wie im vorhergehenden oder gar im ersten Liede! Der Eintritt des E-dur (Takt 29) ist der Wegweiser, der uns zeigt in das Land des Trostes, der Leuchtturm, dessen Licht uns die gläubige Erinnerung dieses Landes aufblitzen läßt, freilich um sie gleich wieder zu verhüllen. C. gab zur sinnfälligen Darstellung des „Mir

klingt ein Ton" der Singstimme ein durch das ganze Lied festgehaltenes h.*) Daß er es der Singstimme gab, ist getadelt worden. Mit Unrecht. Die positive Vorstellung des immerdar klingenden Tones war durch das Klavier nicht wiederzugeben; ihm anvertraut hätte sie etwas Traumhaftes, unbewußt unerklärbar im Sinne Schwebendes bekommen, das C. hier nicht beabsichtigte; das Subjekt hört den Ton als etwas, was sein ganzes Denken und Empfinden beherrscht, und diese, wenn ich so sagen darf, reale Symbolik, kann nicht deutlich genug verwirklicht werden; um sie subjektiv, wie sie ist, erscheinen zu lassen, darf sie nicht dem Klavier übergeben werden, das sie nach meinem Gefühle in diesem Falle objektiviren würde. Der Sänger wird aus technischen Gründen wohl keine Einwendungen machen, sondern der richtige Vertreter seiner Kunst sich in dieser Beschränkung erst recht als Meister zeigen. Daß übrigens C., geleitet von seinem mit Reflexion gepaarten künstlerischen Instinkte diese Ausdrucksform wählte, scheint mir noch durch das folgende Lied bewiesen, in welchem das gleiche h dem Klavier gegeben ist, für welche Verwendung die eben angeführten Gegengründe zur Geltung kommen. Hier der Singstimme den liegenden Ton zu geben, wäre ebenso unrichtig gewesen, als dort dem Klavier. — Musikalisch betrachtet haben wir in „Ein Ton" (e-moll $^3/_4$) den zweifachen Auftritt einer sechstaktigen Periode, steigerndes Zwischenspiel, dritten Auftritt der Periode, Vorbereitung und Eintritt des schon erwähnten E-dur, Abschluß mit Wiederkehr der Periode und verklingendem h, das auch vor der ersten angeschlagen wird und durch seinen isolirten Auftritt am Anfang und Schlusse gleichsam den Rahmen angiebt, innerhalb dessen sich das ganze Lied abspielt.

Den Ausblick ins Land des Trostes, den uns das eben besprochene Stück flüchtig thun ließ, dauernd zu machen, bittet die trauernde Seele den Traum:

„Was mir blühte und verdorrte,
Laß mir blühend neu gedeih'n,
Zeige mir die heil'gen Orte
Meiner Wonne, meiner Pein —"

Mit der Anrufung des Traumes sind wir auf der Mitte unseres Weges von Trauer zu Trost angelangt; wir halten einen Augenblick inne und schauen rückwärts — werden wir glücklich sein? Das Haltmachende, Episodenhafte ist wieder vorzüglich getroffen; das Recitativartige weicht dem breiten Gesang („zeige mir 2c."), der fast schon das Gefühl der Erfüllung in sich trägt, aber doch noch wehmütig zweifelnd erklingen läßt: „Traum, o laß mich glücklich sein!"

Die Landung am Ufer des Trostes vollzieht das nächste Lied: „Treue" (G-dur $^2/_4$). Der Trauer hat das Gedenken Platz gemacht, das in Liedern,

*) Die Idee, ein Stück (absolut musikalisch betrachtet) über einen Ton zu komponiren, ist nicht neu. Das älteste mir bekannte Beispiel findet sich bei Josquin de Près, der bei seinem Aufenthalt in Paris seinem musikliebenden, aber unmusikalischen Brodherrn Ludwig XII. eine dreist Messe überreichte, in welcher sich um einen festgehaltenen Ton die beiden andern Stimmen kontrapunktisch bewegten. Die liegende Stimme war die vox regis und soll dem königlichen Sänger viel Spaß gemacht haben, ohne ihn zu einer Gehaltsaufbesserung zu bewegen. cf. Forkel, Allg. Gesch. d. Musik. Bd. II, pag. 552.

Thränen, Träumen fortlebt, die in Gewißheit verkünden: „Daß du ewig bist mein Eigen" — „und Lieder und Träume halten Wort". Wir haben eine 13taktige Periode, die zweimal auftritt, dann Vorbereitung und Ausweichung nach As-dur und Rückkehr in den Schluß der Hauptperiode. Das Lied spiegelt Cornelius' tiefsinnige, Herzenston atmende Art vollendet wieder, wie trostreich klingen allein die drei letzten Takte der Hauptperiode mit den einfachen sechs Noten der linken Hand!*)

„Der Glückes Fülle mir verlieh'n und Hochgesang,
Nun auch in Schmerzen preis ich ihn mein Leben lang.
Mir sei ein sichres Himmelspfand, was ich verlor,
Mich führt der Schmerz mit starker Hand zu ihm empor.
Wenn ich in Wonnen bang beklagt den Flug der Zeit,
In Schmerzen hat mir hell getagt Unsterblichkeit."

Aus der Blüte des schmerzlos sanften Gedenkens ist jetzt die Frucht erwachsen — die Seele hat Läuterung erfahren durch die Trauer. Der Charakter des letzten Liedes (a-moll 4/4) ist Kraft, ein feierlicher Ernst — die Nebeneinanderstellung der Molltonarten gemahnt an alten Kirchenstil, das Ganze macht den Eindruck von Chorklang. Das Lied**) ist durchkomponirt, eigenartig der Halbschluß in a-moll; ich empfinde das ganze Stück als in C-dur.

Wenn wir bei diesem Opus etwas länger verweilten, so geschah dies, weil es trotz seiner großen Schönheiten ebenfalls keine Beachtung gefunden hat. Freilich können die Feinheiten nur verstanden werden, wenn man nicht sechs einzelne Lieder, sondern den Cyklus sich bedingender Gesänge ins Auge faßt; ein einzelnes Lied gelingt dem begabten Musiker, aber in einer Reihe sich ergänzender Seelengemälde den jedesmaligen Ton zu treffen, den feinen Abstufungen gerecht zu werden — das gelingt nur dem Meister.

Op. 4. Der Prinzessin Marie von Sayn-Wittgenstein. Drei Lieder für Tenor oder Sopran mit Pianoforte-Begleitung gedichtet und komponirt von Peter Cornelius. Mainz. Schott.

„In Lust und Schmerzen, in Kampf und Ruh'
Steht eins fest im Herzen, und das bist Du!
Das sind Deine Augen, das ist Dein Mund,
Das ist Deiner Seele tiefinnerster Grund,
Das ist Deine Liebe, sie winkt mir zu.

Gott, der die Welten im Herzen trägt,
Hat mir ins Herz Deine Liebe gelegt;
Gott hielt die Welt eines Heilands wert,
Er hat auch mir deine Liebe beschеert.
Und ob die Welt uns zu trennen meint,
Wir sind in Gott treuinnig vereint."

As-dur 2/4. Wie viele der Cornelius'schen Gedichte hat gerade dieses, obwohl vom Dichter selbst in Musik gesetzt, fremde Kompositionen hervorgerufen.

*) Siehe Notenbeispiel I.

**) Auf dem e (Unsterblichkeit) soll, wie in dem mir vorliegenden Exemplar, das C. benutzte, von seiner Hand vorgezeichnet ist, eine Fermate stehen.

Fragen wir nach der Ursache, so werden wir sagen müssen, daß die betreffenden Musiker mit dem Gewand, in das Cornelius selbst den Text gekleidet hatte, nicht einverstanden waren und den Versuch machten, ihm selbst ein anderes anzulegen. Wir müssen eingestehen, was die Komposition der ersten Strophe betrifft, gleichfalls im ersten Falle uns zu befinden. Es mangelt zwar diesem Teil nicht an Leidenschaft; der konsequente Baß interessirt; auch die einfache Begleitungsschablone soll uns so wenig stören, wie die hart klingenden Sekunden zwischen Sopran und Baß (Takt 14)*) — aber trotzdem hat man von diesem Teil den Eindruck, daß er mehr effektvoll als von jener C. charakterisirenden Tiefe sei und daß er seinen Erfolg mehr wirkungsvollen technischen Äußerlichkeiten (wie das wohlklingende hohe as auf „Kampf") als seinem inneren Werte verdankt. Der Mittelsatz hingegen ist den beiden andern Nummern des Opus völlig ebenbürtig, sehr sinnvoll das F-dur bei „Gott hielt die Welt eines Heilands wert" und die den ganzen Mittelsatz tragende Begleitungsfigur wird geschickt zur Umspielung und zu überleitenden Orgelpunktstellen (auf a und g) verwendet. Diesem Teil folgt eine genaue Wiederholung der ersten Strophe bis zu dem genannten as, und schließt das Lied mit wiederholtem: „im Kampf und Ruh" ab.

„Komm', wir wandeln zusammen im Mondschein" (Des-dur $^3/_4$) zählt zu den schönsten Blüten Cornelius'scher Lyrik. Um die vier Takte festgehaltene Dominante bewegen sich zwei Stimmen mit einer kleinen Imitation; im fünften Takte setzt die Singstimme abwärts steigend ein, während die Begleitung weiter aufsteigt, ein zart klingender Kontrapunkt. Im neunten Takte, wo der Text aus dem kontemplativen: „so zaubrisch glänzt jedes Blatt" zum subjektiven „vielleicht steht auf einem geschrieben, wie lieb mein Herz Dich hat" übergeht, finden wir unmittelbar die Tonart der großen Oberterz (F-dur), kommen dann durch f-moll Sextakkord und as Dominantseptakk. nach des-dur zurück; es wiederholt sich die Strophe, dem adäquaten Texte völlig entsprechend, beim Eintritte der Rückkehr wird das „Komm, wir wandeln" der Singstimme gesteigert, nach kurzer Erinnerung an die Einleitung berühren wir flüchtig die Tonart der großen Unterterz (A-dur), welche Modulation entsprechend den Textworten wie ein plötzlich hereinfallender heller Mondstrahl wirkt, kehren dann nach des-dur zurück, während die Begleitung fortwährend ihr „Komm" ruft; in den wiederholten Takten der Einteilung beteiligt sich die Singstimme an der Imitation und mit dem Akkordwechsel Des-dur — BB-dur, einer Anspielung auf das oben berührte A-dur, schließt das Stück.

Von großer Einfachheit der Mittel ist das dritte Lied des Opus „Möcht' im Walde mit Dir gehn, denn der Wald ist so verschwiegen." Außer der Haupttonart g-moll wird nur die Parallele B-dur und vorübergehend G-dur und a-moll berührt. Das Stück erhält hierdurch die textlich erforderte Gleichartigkeit der Stimmung, auch ist nichts von Detailmalerei vorhanden; wir haben ein abgeschlossenes Stimmungsbild und singen mit dem Dichter weiter in Gedanken: „Wie's im Wald verschwiegen weht".

*) Siehe Notenbeispiel II.

Op. 5. Sechs Lieder für Bariton mit Begleitung des Pianoforte von Peter Cornelius. Mainz. Schott.

Das Heft ist ein Sammelheft, Zusammenhang haben die Lieder nicht; das erste ausgenommen sind Texte fremder Dichter (Hebbel, Platen, Droste-Hülsoff, Hölty) komponirt. Die Perle darunter ist ohne Zweifel das zweite Lied „auf ein schlummerndes Kind"; wer an einem kleinen Stück einen tiefen Einblick in Cornelius' Wesen thun will, der nehme dies Lied vor.

In Nr. 1 „Botschaft" (h-moll $^6/_8$) begegnet uns die Form des Kanons. Cornelius hatte hiefür eine besondere Vorliebe, und wußte sie auch völlig ungezwungen zu gestalten. Das Klavier folgt einen halben Takt hinter der Singstimme im Einklang. Dem Einsatz geht eine 10taktige Einleitung voraus, welche später dann auch die erste Strophe von der zweiten scheidet und frei bearbeitet zum Abschluß dient. Der festgehaltene Mendelssohn'sche $^6/_8$ Takt-Rhythmus wirkt auch hier bald ermüdend. Cornelius hat überhaupt seine Gefühle für den Rheinstrand an anderer Stelle weit glücklicher geäußert. Immerhin hübsch und sinnvoll klingen die Eintritte von H-dur; etwas Besonderes sagt das Lied nicht.

Sein Nachfolger entschädigt uns reichlich. Die Rührung über das Lächeln eines schlummernden Kindes, das noch nichts weiß von der Erde Lust und Leid, hat Hebbel in Verse gekleidet, die dem Kinderfreunde C., dem Schöpfer der Weihnachtslieder, wie aus der Seele gedichtet sein mußten. Er hat denn auch die rechten Töne dafür gefunden, Herzenstöne, die in uns die Erinnerung wachrufen an Mutterliebe, an heilige Scheu vor dem Göttlichen der Kinderseele, das dies Lächeln wiederspielt. Das Lied blickt uns an wie eines jener himmlischen kleinen Johannisgesichter, die uns Rafael als Symbol unvergänglicher Unschuld und Glückseligkeit geschenkt hat. Von dem Musiker C. ist das Lied (Es-dur $^3/_2$), wie gesagt, eines der besten Zeugnisse. Gleiche Selbständigkeit haben Singstimme und Begleitung und vereinigen sich doch zu klangvollem Ganzen. Einem ausgesprochenen Es-dur Satz folgt freie Modulation in fremde Tonarten; wir machen einen kurzen Halt in A-dur, kommen dann unvermerkt in Es-moll an, alles klingt so ungezwungen, so einfach, dabei doch wieder die große Klarheit und ungemeine Originalität! Wer kennt das Lied?

Einen ganz anderen Vorwurf hatte Hebbel im folgenden: „Auf eine Unbekannte". An die Begegnung mit einer Unbekannten, die unauslöschlichen Eindruck auf den Dichter machte, knüpft sich die Betrachtung:

„Das Leben hat geheimnisvolle Stunden,
Da thut selbstherrschend die Natur sich kund,
Da bluten wir und fühlen keine Wunden,
Da freun wir uns, und freun uns ohne Grund.
Vielleicht wird dann zum flüchtigsten Vereine
Verwandtes dem Verwandten nah gerückt,
Vielleicht, ich schaudre, jauchze oder weine,
Ist's Dein Empfinden, welches mich durchzückt."

Mit feierlichem Ernst ist der Komponist an seine Aufgabe gegangen; dem Lied liegt eine gewisse metaphysische Stimmung zu Grunde. Wie durch

Posaunenklänge, die durch eine herbe Sequenz in die Dominante auslaufen, ernst gemahnt, beginnt die Singstimme über absteigendem Kontrabaß, möchte ich sagen, ihre Erzählung. (Das Orchester würde in diesem Stücke überhaupt ganz andere Dienste leisten als die Klavierbegleitung.) Der Interpret wird mit der richtigen Steigerung bis „so reißt auch keine Form dich in die Gruft" das Seinige thun müssen. Die harmonischen Wendungen gemahnen an die (gleichzeitige) Komposition des Cid. Die Erzählung selbst wird nur getragen von diesen feierlichen Harmonien, über denen sich die Singstimme frei bewegt. Zu dieser Homophonie steht in lebhaftem Kontraste die beginnende kontrapunktische Begleitung, charakteristisch durch Vorhalte und Wechselnoten, wie rascher rollendes Blut sich steigernd, ein Bild der von der Erinnerung fortgerissenen Persönlichkeit. Die Posaunen rufen uns zurück, dieser pp-Einsatz (b-Quintsextakk.) wirkt großartig. Eine Erinnerung an den Anfang in den nächsten fünf Takten wird bald verlassen und schließt das Lied verklärter mit den angeführten Versen. In der Bewegung der Begleitung und Wiederaufnahme der langen Akkorde am Schlusse, wie anders würden die Instrumente sprechen — so beim Einsatz des Fis-dur die Harfe ꝛc. — Das Gefühl der unzureichenden Mittel läßt sich nicht unterdrücken; es scheint dem Liede etwas aufgebürdet, was es nicht tragen kann.

Wieder ein ander Bild weist die Ode von Platen auf. Die Komposition tritt auf in konsequentem Rhythmus, hier gerechtfertigt durch das Gedicht. Die Liedform ist sehr frei behandelt, überhaupt nur durch die Rückkehr bei „brennende Seufzer" erkenntlich. Der Kontrast zwischen es-moll und h-moll in der modulirenden Mittelpartie wird sehr textgemäß; im übrigen verleugnet die Musik nicht die klassizistische, kühle Glätte, die vom Gedicht ausgeht; erst der Eintritt von G-dur macht uns warm und benimmt der Sache den kontemplativen Anstrich, der zwar Platens Ausdruck, aber durchaus nicht der Situation innewohnt.

Der Pelion hört in den Lüften schneidenden Klageton, wie er ihn die sechstausend Jahre nicht gehört. Der Ossa antwortet ihm auf seine Frage:

„Eine Mutter am Hange steht,
Die weint ihr einziges Söhnlein."

Das diesen Gedanken behandelnde Gedicht von A. Droste-Hülshoff hat C. wirkungsvoll komponirt (4/4 a-moll); er führt für den Klageton der Mutter ein schmerzlich klagendes Motiv ein. Wir sind seit Wagner ganz andere Accente gewöhnt, so daß unseren modernen Ohren das Motiv zum Ausdruck des Mutterschmerzes, der wehklagender ist als der Gesang der sterbenden Nachtigall oder der verstoßenen Houri, nicht mehr schneidend genug erscheint.*) Die Berge sind charakterisirt durch ein an Bach gemahnendes Motiv, das durch seine konsequent absteigende Bewegung, während der Ton der Oberstimme festgehalten wird, gleichsam den Gipfel zu symbolisiren scheint, unter dem die nimmer rastende Zeit in feierlich gleichmäßigem Strome dahinfließt. Ganz außerordentlich stimmungsvoll ist die Antwort des Ossa mit der freiliegenden Singstimme und trostlos einfachen Kadenz.**)

*) Siehe Notenbeispiel III.
**) Siehe Notenbeispiel IV.

Den Schluß des Heftes bildet die Komposition des bekannten Hölty'schen Gedichts „Ihr Freunde, hänget, wenn ich gestorben bin" (D-dur $^3/_8$). Der Text ist frei deklamirend behandelt, die Idee der Harfe gab die Begleitung, die sich dem Charakter dieses Instruments gemäß rein akkordlich verhält; die Stelle: „oft tönen im Abendgold" u. s. w. hat Cornelius auf einen Einfall gebracht, der von um so größerem Interesse ist, weil er Richard Wagner, der das Lied zur Zeit der Meistersinger-Konzeption in Wien kennen lernte, so wohl gefiel, daß Beckmessers Laute ihr Teil davon abbekam. Es werden nämlich wie stimmend sämtliche Saiten vorher gegriffen, wodurch der Akkord e a d g h e (leere Saiten der Guitarre) entsteht.*)

Op. 6. An Susanne Cornelius. Drei zweistimmige Lieder für Sopran und Bariton mit Begleitung des Pianoforte von Peter Cornelius. Mainz. Schott.

Das Opus verdankt seine Entstehung der künstlerischen Anregung, die C. in Weimar vom Künstlerpaar Milde empfing, mit dem er, wie wir wissen, enge befreundet war.

Nr. 1 „Liebesprobe" von Hebbel (E-dur $^2/_4$) rät dem Mädchen, bevor sie ihr Herz dem Jüngling schenkt, ihn eine Lilie pflücken zu lassen. Wird er dies so zart vollbringen, daß er keinen im Kelche liegenden Tautropfen dabei vergießt, so wird er auch sorgen, daß ihrem Auge keine Thränen entrinnen. Das Lied ist süß melodisch, durchaus einfach. Im 11. Takte, bei den Worten „um ihn zu beglücken" findet sich eine textentsprechende Modulation nach G-dur, es beginnt eine Art Mittelsatz, über welchem g, später as als liegende Stimmen schweben; bei „sei der Bund geschlossen" erhalten wir eine zweifache Bekräftigung — eine feierliche als Folge vorangegangener Reflexion, die sich im Wechsel Unterdominante — Tonika dokumentirt und gleich darauf die liebendfreudige, die die nach E-dur zurückleitende Modulation Des-dur — A-dur offenbart. Harmonisch interessant ist der Text „daß die Thränen" unterlegt; das Wort „Thräne" erhält schmerzlichen Accent, besonders beim zweiten Mal, wo über gis eis h ein d vorgehaltenes e kühn einsetzt.**) Solch musikalisches Salz findet sich bei C. häufig, gleich im folgenden Takt steht der Akkord ais c e g, den wir mit Hauptmann in das übergreifende Mollsystem verweisen, in der selten angewandten Grundlage.

Mit treffender Charakteristik ist das folgende Gedicht von Hebbel „Der beste Liebesbrief" komponirt (F-dur $^6/_8$). Der schelmische Kobold, der hier ein Rezept zur Verfassung von Liebesepisteln erteilt, spukt gleich in den sieben Takten der Einleitung, schlägt hier einige Purzelbäume durch textverwandte Tonarten und frägt dann: „Hat sie dirs angethan, im Vorüberschweben" (das Schweben erscheint sinnfällig durch wiederholte Ligaturen dargestellt); während dann die beiden Stimmen unisono den Rat erteilen: „so betrete rasch die Bahn" lacht uns aus der Begleitung der Schalk wieder mit vollem Gesichte

*) Siehe Notenbeispiel V.
**) Siehe Notenbeispiel VI.

an. „Haſche dir den Schmetterling" u. ſ. f. rät er nun weiter, wobei die Stimmen kanoniſch Fangemann ſpielen; den Zweck dieſer Maßregel erfahren wir wieder ernſthaft unisono, während die Begleitung ſchäkert: „Laß das Blatt dann ohne Scheu in die Lüfte ſchnellen". Nun wird der Schelm immer dreiſter: „Iſt dir Amor hold und treu, wird's der Wind" — hier haben die Singſtimmen die ſchelmiſche Figur aufgenommen — Fermate — wir erwarten wohl „verwehen", aber es erfolgt doch „beſtellen" und mit einem letzten Purzelbaume iſt der Schalk zur Thüre hinaus. Die ungemein reizvolle Auffaſſung, die Cornelius dieſem Gedicht zu teil werden ließ, erweckt das Gefühl, daß es nur eine Art gab, das Gedicht zu komponiren, nämlich die vorliegende. Für die keiner andern Kunſt eigene Fähigkeit der Muſik, zwei verſchiedene Gefühle zu gleicher Zeit darzuſtellen und dadurch doch ein harmoniſches Ganzes zu erzielen, ſind die angeführten Unisono-Stellen der Singſtimmen mit dem Gebahren der Begleitung ein weiteres Beiſpiel. (cf. Barbier I. Sc. 1.)

Anlaß zu äſthetiſcher Betrachtung gibt in hohem Grade auch die dritte Nummer des Heftes: „Ein Wort von der Liebe"; hier zeigt ſich mit frappanter Deutlichkeit, wie die Form einzig aus dem Inhalt herauswuchs; hat ſich C. an anderen Orten deutlich gegen die formelle Äſthetik erklärt, ſo zeigt ihn das vorliegende Stück als Inhaltsäſthetiker vom reinſten Waſſer, inſofern die Reflexion, die bei der Schöpfung jedes Kunſtwerks mitthätig iſt, ihren Urſprung in des Künſtlers Anti-Herbart-Zimmermann-Hanslick'ſchen Prinzipien hatte.

Das ewig junge „Ich bin Dein, Du biſt mein" Werners von Tegernſee liegt der Kompoſition (E-dur $^3/_4$) zu Grunde. Nach ſechstaktiger zarter Einleitung beginnt der Bariton eine edel geſchwungene Melodie*), die die Tonart nicht verläßt und den Text des Liedes völlig aufbraucht. Dann erſcheinen wieder die ſechs Takte der Einleitung, der Bariton beginnt von Neuem — aber auf dem zweiten Viertel ſetzt die Sopranſtimme ein und ſingt, während der Bariton ſeine erſte Melodie völlig wiederholt, die gleichen Noten im Kanon nach. Dieſer Kanon iſt ſtreng in der Oktave und wird die erſt vorgetragene Melodie nur um eine Note verändert, nämlich im 8. Takt vor dem Schluß fis ſtatt a wegen der Nachahmung im Sopran. Die Begleitung iſt unter dem Kanon durch Wechſelnoten reizvoller gemacht. Zum Schluſſe ertönen wieder die erſten Takte der Einleitung, während die bisher getrennten Singſtimmen zuletzt das „ewig" zuſammen gedehnt wiederholen.

Der Jüngling hat der Geliebten vorgeſungen: „Ich bin Dein, Du biſt mein" und ſie lieſt ihm jedes Wort am Munde ab, um ihn mit gleicher Innigkeit zu verſichern — das mußte ein Kanon werden; und wie zufällig klingt dieſer Kanon!

Als Op. 7 erſchien das Terzett (Margiana, Boſtana, Cadi, Akt II, Sc. 1) aus dem Barbier von Bagdad; es wird deshalb im Zuſammenhang mit der ganzen Oper, die ohne Opuszahl erſchienen iſt, beſprochen werden.

*) Siehe Notenbeiſpiel VII.

Op. 8. Meiner lieben Schwester Frau Elisabeth Schily. Weihnachtslieder. Ein Cyklus für eine Singstimme mit Pianofortebegleitung. Text und Musik von Peter Cornelius. Leipzig. Fritzsch.

Der Barbier von Bagdad ist deswegen Cornelius' vollendetstes Werk, weil in ihm die zwei Hauptmomente von Peters Individualität, die tiefe lyrische Innigkeit und der Humor ihren künstlerischen Ausdruck gefunden haben. Cornelius' religiöse Werke verdanken ihren Ursprung und ihre stellenweise gewaltige Kraft einer andern Seite seines Charakters, seiner echten, unerschütterlichen Gläubigkeit. Noch einen hervorstechenden Zug gewahren wir in des Künstlers Natur, seine durchs ganze Leben erhaltene wunderbare Kindlichkeit: ihr entstammen die Weihnachtslieder.

Sechzehn Jahre hatten sie im Pult geschlummert, Barbier und Cid waren komponirt, aufgeführt und vergessen, als diese sechs kleinen Stücke zum Leben erweckt und der Öffentlichkeit übergeben wurden. Und — o Wunder — sie wurden bekannt und in gewissem Sinne populär; das einzige Werk Peters, dem zu des Schöpfers Lebzeiten ein günstigeres Schicksal widerfuhr. Die große Einfachheit der verwandten Mittel und das Praktische der Idee mögen die Veranlassung dazu gewesen sein.

Die Dichtung erzählt uns vier Momente aus der Geschichte Jesu: die Hirten auf dem Felde, die Anbetung der Könige, die Freude Simeons, dem es noch vergönnt war, den Herrn zu schauen, und Christus als Kinderfreund. Ein Lied ist als Einleitung vorangesetzt, voll fröhlicher Weihnachtsabendstimmung, eines beschließt den Cyklus, das Christkind dankbar feiernd.

Der musikalische Teil mit seiner Anspruchslosigkeit, unter der sich nur eine desto größere Gemütstiefe verbirgt, bedarf wohl keiner längeren Besprechung. Das Lied „Christbaum" ist ein einfaches Strophenlied in G-dur (6/8) mit Mittelsatz in e-moll. In Nr. 2 erfand der Komponist drei Ausdrucksweisen zur Charakterisirung des allgemeinen lokalen Hintergrundes (ein ländliches Hornmotiv), des Erzählers (Behandlung wie recitativisch) und des Engels (Wechsel der Tonart). Im folgenden „die Könige" wird die Klavierbegleitung durch den Choral vom Morgenstern gebildet, eine Idee, die, wie wir wissen, Liszt dem Komponisten gegeben hatte*), während die Singstimme die meisterliche melodische Führung in einem Falle verrät, wo die Begleitung eigentlich schon Alles vorwegnahm. Am wenigsten will mir „Simeon" gefallen, da ich eine Stelle vermisse, welche die nachschlagende Achtel- resp. Sechszehntelbewegung unterbräche. Von ungemeiner Feinheit ist Nr. 5, dessen beide Strophen sich in je eine gehaltene und figurirte Hälfte gliedern. Die ersten Akkorde der Begleitung zeigen sich als Verkleinerung des Folgenden. Im sechsten Liede „Christkind" thut sich mit der Modulation nach E-dur ein erinnernder Blick auf („wo Christkind in der Krippe lag" —); diesem Ausdrucksmittel werden wir noch öfter begegnen.

*) Siehe Notenbeispiel VIII.

Op. 9. Meinem Freunde Carl Riedel. Trauerchöre für Männerstimmen, event. für Alt- und Männerstimmen komp. von Peter Cornelius. Leipzig. Fritzsch.

[Wo nicht anders angegeben, sind alle folgenden Werke bei Fritzsch verlegt.]

Das Opus erschien in drei Heften. Das erste enthält die Komposition des geistlichen Liedes „Ach wie nichtig" von M. Frank; das zweite eine Komposition einer Cornelius'schen Dichtung und von Luthers: „Mitten wir im Leben sind", sowie eine Dichtung, welche dem Variationenthema aus Schuberts d-moll-Quartett (op. posth.) unterlegt ist; das dritte die Komposition der Episode „Von dem Dome" aus Schillers Glocke. Die Stücke zählen zum Hervorragendsten, was die Männerchorliteratur aufzuweisen hat; sie stellen an Sänger und Dirigenten große Anforderungen, und können deshalb nur von sehr guten Kräften interpretirt werden; für Vereine, in denen die üblichen Bänkelsängeriaden unserer „beliebten" Männerchorkomponisten kultivirt werden, ist das Werk nicht geschrieben.

Von Cornelius' kontrapunktischer Technik ist Nr. 1 ein schlagender Beleg; dabei ist die Arbeit lediglich Mittel zum Zweck; der Tiefe des Gehalts nach könnte Bach*) diese Choralbearbeitung geschrieben haben.

Die Idee, die Tenorstimmen mit Altstimmen zu mischen, ergab sich bei einer Aufführung im Riedel'schen Vereine zu Leipzig.**)

Der zweite Baß (wir halten uns an die Vorschrift der drei Bässe) beginnt im $^3/_2$ Takt den Vortrag der Choralmelodie; die Taktart wird bei „wie ein Strom beginnt zu rinnen" verlassen und geht in gleichmäßig flutenden $^4/_4$ Takt über. Die vier anderen Stimmen stehen der Stimme des Schicksals gegenüber; sie rufen ihr „Ach wie flüchtig" zuerst gemeinsam dazwischen, dann nur die drei Oberstimmen solo, beantwortet vom Halbchor der dritten Bässe, dann die letzteren wieder zusammen. Das wäre die erste „Bearbeitung". Der zweite Baß beginnt nun rhythmisch verändert; diese ganze zweite Gruppe verläuft im $^3/_2$ Takt und wird vom ersten und dritten Baß begleitet; der Baßgruppe steht die der drei oberen Stimmen gegenüber, indem Alt und Tenor I den cantus firmus bringen, die beiden andern darunter hinwegfließen, wie die entweichende Schönheit alles Irdischen; hier haben wir wieder die Wendung zum $^4/_4$ Takt; die rhythmischen Ausdrucksmittel, hervorgehend aus dem Geist der Worte, nehmen mehr noch als die Mannigfaltigkeit der Kontrapunkte dem genialen Stück die der Gattung anhaftende Einförmigkeit. Der gebrauchte Vergleich***) mit einem Totentanze, zu dem immer wieder neue Teilnehmer mit dem Rufe „Ach wie flüchtig" hinzukommen, liegt wirklich nahe. In der vierten Strophe liegt der Kantus wieder frei behandelt im 2. Baß; wir haben ihn bis jetzt viermal gehört; die höchst eigenartige Berührung von E-dur

*) cf. J. S. Bach, Kirchenkantaten Bd. III (Ausg. d. Bachgesellsch., fünfter Jahrgang, erste Lieferung Nr. 26).

**) „Auch alle Mischungen mit Alt, die sich in der Aufführung so gut bewährt haben, sollten als Anmerkungen oder ausgeführt in die Partitur gedruckt werden." Br. an Riedel 11. X. 1870.

***) Bei Kretschmer.

macht im Folgenden den Eindruck wie Erinnerung einer vergangenen Welt; ist die thematische Linie vorerst noch beibehalten, trotz der Modulation, so beginnt mit der dreimaligen Wiederholung auf höherer Tonstufe (pag. 7 System 1) die Verwendung melodischer Einzelglieder; von den Solis durch Halbchor zum ff des Tutti steigert sich die nächste Partie (Orgelpunkt auf g) vom Eintritt der Achtel im ersten Baß mit vernichtender Kraft, zugleich auf die höchste Steigerung vorbereitend, nämlich die unveränderte Choralmelodie, die nun in ihrer majestätischen Einfachheit in der Oberstimme liegend von den andern kontrapunktisch getragen eine großartige Wirkung übt. (Die meisterhafte Angabe der Schattirungen zwischen Soli, Halbchor und Tutti geschah durch Riedel.*)

Bei flüchtiger Betrachtung des vorliegenden Opus könnte man Cornelius der Stiluneinheit zeihen, so verschieden zeigen sich von Nr. 1 die folgenden Nr. 2 des zweiten, Nr. 5 des dritten Heftes. Aber eben nur bei flüchtiger Betrachtung. Sehen wir einmal näher zu!

Die Trauerstimmungen in den einzelnen Stücken sind verschiedenartiger Natur. Der Gedanke: „Alles muß fallen und vergehen" fällt in das gleiche Gebiet mit „Mitten wir im Leben sind von dem Tod umfangen"; eine gewaltige Stimme mahnt uns, an die Vergänglichkeit alles Irdischen, das der Menschheit anhaftende Los zu denken; der Chor ist in diesen beiden Fällen die Wala, die uns zuruft „Alles was ist, endet". In den beiden andern Liedern dagegen sind wir es, die sprechen:

„Nicht die Thräne kann es sagen,
Die da fällt auf deinen Sarg"

und

„Ach die Gattin ist's, die theure".

Daß diese subjektive Stimmung sich in anderen Tönen ausspricht, als die Verkündigung allgemein menschlichen Schicksals, ist wohl selbstverständlich. So erklärt sich eine „Stilverschiedenheit", die man gewöhnlich als Armutszeugnis aufzufassen beliebt, wie man allerdings bei vielen Kompositionen sagen kann: Das ist auf Bachs, das auf Schumanns, das auf Wagners Boden gewachsen. Man wird bei C. vergeblich nach solchem Ragout suchen; wo er sich anlehnt, schaut uns nicht die eine oder andere melodische Wendung, Harmonieverbindung hilfesuchend entgegen, weil man sie von ihrem richtigen Platze genommen hat, sondern der Geist des Meisters weht uns an, wir fühlen uns in der Empfindungssphäre, in die uns Bach, Schumann oder sonst ein Meister mit ihrer eigentümlichen Sprache tragen.

Auf den Tod eines Künstlers könnte Nr. 2 heißen (D-dur $^3/_4$). Musikalisch Besonderes wäre nicht zu erwähnen; die überreiche Modulation gibt harte Nüsse zu knacken. Nr. 3 ist teilweise mit 1 in der Stimmung identisch; als Beleg führe ich die Lapidarstelle „Heiliger Herre Gott" an. Wie großartig ist nicht der durch die Deklamation gebotene rhythmische Wechsel, das Sinnbild der in höchster Todesangst stürmisch zum Himmel rufenden Seele.

*) Brief an Riedel vom 11. Mai 71.

In Nr. 4 ist das Schubert'sche Thema nach f-moll transponirt; der untergelegte Text atmet das milde Gefühl des Trostes durch erlösenden Tod. Peters Vorliebe für Schubert hat sich nicht vereinzelt dokumentirt (cf. Op. 17).

Die Schlußnummer des Opus beginnt mit dem Glockengeläute der vier Stimmen in einfachem, einem Trauermarsch ähnlichem Satze (b-moll 4/4), der mit Halbschluß auf der Dominante endet; nach dieser Einleitung wird die Andeutung der Trauerglocken den drei Unterstimmen (B-dur) überlassen, während der erste Tenor darüber frei deklamirt: „Ach die Gattin ist's". In einem gesteigerten Mittelsatz bemächtigen sich auch die anderen Stimmen dieses Wehrufes; nach Rückleitung zum B-dur-Satz schließt der Chor stimmungsvoll ab.

Op. 10. Beethoven-Lied*) für gemischten Chor gedichtet und komponirt von Peter Cornelius.

Beethovens hundertjähriger Geburtstag 1870 wurde allenthalben mächtig gefeiert; es entstanden eine Anzahl Festspiele, Festkompositionen, Beethovenhymnen u. s. w. Auch C. beteiligte sich. Sein Werk geht weit über die Gattung gewöhnlicher Gelegenheitskompositionen hinaus und zählt wohl zu den sinnigsten seines Schöpfers. Mit höchster poetischer Kraft gibt der Dichter ein Bekenntnis seiner Verehrung für den Meister und es kann wohl der ethische Gehalt von Beethovens Natur nicht treffender ausgesprochen werden als mit den Worten: „Kampf um Licht in ewigem Krieg, Lieb' und Freiheit Dein Sieg!" — „Schönheitsmacht aus göttlichem Drang, das war unseres Beethovens Sang." Es war eine äußerst glückliche Idee C.'s, dieser Stelle der Dichtung das Eroica-Thema zu unterlegen resp. umgekehrt.**) Der Eintritt des Thema's wirkt gewaltig. Dazu war das Lied mit Deutschlands Siegen von 1870 in glückliche Verbindung gebracht, indem die erste Strophe als vor hundert Jahren Beethovens Schaffen als den Keim zu den jetzt nach hundert Jahren vollbrachten Thaten preist, während in der dritten Strophe als von heute in hundert Jahren das Bestehen der von Beethoven so gewaltig ersehnten Zeit des Lichtes und der Freiheit prophezeit wird.

Musikalisch betrachtet haben wir eine Strophe, die im 8. Takte die Dominante der Haupttonart Es-dur, also B-dur berührt, dann auf regelmäßigstem Wege nach C-dur gelangt, dann von A-dur aus einen Halbschluß von G-moll erreicht, hinter welchem der Einsatz des Eroika-Themas im Basse allein erfolgt, während zuerst Sopran und Alt, dann der geteilte Tenor hinzutreten; nun übernimmt auch der Sopran das Thema. Weitgehende Modulation gibt zu zweimaliger von C. sehr geliebter, heute schon etwas abgeblaßter Quartsextakkordanwendung Anlaß, worauf das Stück kräftig abschließt. Die ganze letzte Partie vom genannten Einsatz an ist von großer Klangfülle. Die Strophe wird mit entsprechenden Änderungen (so das wirkungsvolle unisono im dritten Takt) wiederholt, der dritte Anfang berührt textentsprechend die Unterdominante As-dur; im 8. Takte beginnt architektonischer Aufbau mit freien Einsätzen

*) „Wenn irgendwo, so ist hier Text und Musik zugleich und nur aus einem musikalischen Grundgedanken entstanden." Brief an Riedel vom 5. Dez. 1870.

**) Siehe Notenbeispiel IX.

(„da bauen sie den Wunderbau"). Leider wird in der Hinleitung auf die den drei Strophen gemeinsame Partie des Eroikathemas die Tonart Es-dur bereits berührt, was hier nach meinem Gefühle die Wirkung des Eintritts sehr beeinträchtigt. Mit dem Schlusse der beiden vorausgehenden Strophen endet das Stück.

Einen Hauptbestandteil der rein musikalischen Wirkung machen die einfachen harmonischen Verhältnisse in diesem Werke aus, bestehend in häufiger Anwendung von reinen Dreiklängen und deren Umkehrungen. Das akkordliche Beharren wirkt besonders beim letzten Einsatze des Themas unter dem vollen Es-dur Akkord, wobei eben nur zu bedauern ist, daß die tonartliche Wirkung durch die bezeichnete Vorausnahme eine Abschwächung erlitten hat.

Op. 11. Dem Riedel'schen Verein in Leipzig gewidmet. Drei Chorgesänge für Frauen- und Männerstimmen komponirt von Peter Cornelius.

Mit dem vorliegenden wie folgenden Werke griff Cornelius nach Ausdrucksweisen, die er in der Jugend fleißig geübt, im Barbier und Cid erfolgreich angewendet hatte, auf die erhöhte Mehrstimmigkeit. Polyphonie ist ja genau genommen überall die Grundlage seiner Kompositionen; wir sehen in den Liedern für eine Stimme mit Begleitung letztere selbständig von der ersteren und oft noch in für sich verfolgbaren Stimmen gegliedert. Hier haben wir's mit ausgeführtem sechs- und achtstimmigen a capella Satz zu thun, Stücken, die schon der anspruchsvolleren Mittel halber breiter und umfangreicher angelegt sein müssen. In die heutzutage häufig wahrnehmbare Verirrung, für ein Stück von wenig Takten den ganzen Apparat, der etwa im Laufe eines Abends in einem großen Tonwerke zur Verwendung kommt, loszulassen, ist C. mit seinem feinfühligen ästhetischen Sinn niemals verfallen.

Heine's „der Tod, das ist die kühle Nacht" achtstimmig (g-moll 4/4) komponirt, begegnet uns zuerst. Gleich die Teilung zu Anfang in zwei Chöre ist sehr wirkungsvoll.*) Der erste bringt das „der Tod 2c." rhythmisch accentuirt mit schneidender Betonung des Wortes „Tod" in G-moll; ihm antwortet der zweite Chor in gleichmäßigen Vierteln in feierlich ernstem, choralmäßigen Ton mit Berührung von Es-dur. Es wiederholt sich derselbe Vorgang, die erste Gruppe wendet sich nach h-moll, es antwortet die zweite mit Berührung von G-dur. Nun vereinigen sich beide, wobei jedoch im ersten Takte die Teilung durch rhythmische Verschiedenheit noch angedeutet ist, in den Worten „Es dunkelt schon, mich schläfert". Von großer Wirkung ist die Aneinanderreihung von G-moll und f-moll im Folgenden „Der Tag hat mich müde gemacht", worauf sich die Stimmen zu einfachem vierstimmigen Satze vereinigen und nach einer die Worte „es dunkelt schon" von Neuem illustrirenden Ausweichung in das Gebiet von e-moll eine ausgeprägte g-moll Kadenz erfolgt. Nach dieser ganzen, sich nur als Einleitung verhaltenden Gruppe bringt nach längerer Pause ein Solotenor die ganze zweite Strophe; unter seinem hohen ges setzt

*) Siehe Notenbeispiel X.

der zweite Chor mit einem wunderschönen Satze ein (das c des Tenors dürfte schwer zu treffen sein), der nach acht Takten sich nach B-dur wendet. Mit dem zehnten Takte beginnt eine Art thematischer Verarbeitung der ersten Noten der vom Solotenor vorgetragenen Melodie in völliger Freiheit, eigentlich nur durch Beibehaltung der auf dem dritten Viertel beginnenden Achtel und die unterlegte gleichlautende Deklamation kenntlich. Den Anfang machen vier Takte Männerchor, eine wirkungsvolle Abwechslung in der Klangfarbe, sodann teilt sich die beschleunigte Bewegung dem ganzen Chore mit und es entsteht ein herrliches Gewoge von Stimmen; auf dem Dominantseptakkord von h-moll und in den folgenden zwei Takten tritt etwas Ruhe ein, wohlthätig die allzu rasche rhythmische Abnutzung vermeidend, worauf die Bewegung erneut und verstärkt losbricht und gleichsam die ausgebreiteten Äste des Baumes versinnbildlicht, während man in den dazwischen gestreuten gehaltenen Noten das Uberhängen angedeutet finden kann. Von Takt 61 an hören wir einen jener schönen Orgelpunkte, die sich bei C. öfters finden, darüber große harmonische Feinheiten. Weniger befreunden kann ich mich mit Takt 76 und 77, während das folgende F-dur kurz vor dem G-dur Abschluß eine ganz eigenartige Wirkung hervorbringt.

An zweiter Stelle steht „An den Sturmwind" von Rückert für zwei Chöre, achtstimmig (C-dur $^3/_4$). Die Seele verlangt mit dem Sturmwind aus dem endlichen Haus in die Unendlichkeit hinaus zu stürmen:

„Führe mich hin, wo die wankende Welt
Rings in Verwüstung und Trümmer zerfällt;
Uber den Trümmern mit schauriger Lust
Fühl' ich den Gott in der pochenden Brust."

Die Bitte an den „Mächtigen" wird stürmisch gestellt, indem eine vierstimmige Gruppe der andern in freier Nachahmung nach einem Takte folgt; es mag Wunder nehmen, daß die Stimmen bei der Teilung in zwei Chöre hier doch so gruppirt sind, daß Sopran und Tenor des zweiten, Alt und Baß des ersten den gleichen Stimmen im zweiten und ersten Chore gegenüberstehen. Allein das hat seinen guten Grund. Werden nämlich bei der Aufstellung der Sänger die Chöre auch räumlich getrennt, so wird es eine sinngemäße Wirkung hervorbringen, die hochgradig erregte Anrufung des Sturmes gleichsam durcheinander und doch zu klangvollem Ganzen sich vereinigend zu hören, wie denn auch die korrespondirenden Stimmen jedes Chors unisono resp. in Oktaven singen. Im 12. Takte wird die Nachahmung verlassen und stürmen die Chöre zusammen auf einen Orgelpunkt c, der später auch wieder verwendet wird (cf. Takt 117 ff.). Nun beginnt der erste tonmalend eine wogende Achtelbewegung (f-moll), im folgenden Takte setzt der zweite wie eine Posaunenstimme mit einem Gegenkantus in Halben und Viertel-Noten in Oktaven ein, wobei die Dehnung des Textes, den der erste Chor rasch und aufgeregt gebracht hat, von großer Wirkung ist; diese Gruppe endigt auf der Dominante von es-moll, in welcher Tonart sich nun das Verhältnis umkehrt, also der zweite Chor die Achtelbewegung, der erste den Gegengesang übernimmt; natür-

lich ist auch hier wieder keine einfache Transposition vorgenommen, sondern frei verändert (man beachte das Herauswachsen des zweiten Chors über den ersten im Takt 64). Diese Gruppe endigt im Dominantseptakkord von F-dur, auf welchem die Nachahmungen des Anfangs wieder einsetzen; zur Dominante von C-dur gelangen wir ebenfalls auf veränderten harmonischen Pfaden. Die folgende Schlußpartie gehört wohl zum effektvollsten, was je für Chor geschrieben wurde. Es beginnt nämlich der zweite Chor die Achtelbewegung in c-moll, der erste den Gegenkantus*); letzterer läßt jedoch bald das unisono fallen und steht in langgezogenen Harmonieen dem Wogen des zweiten gegenüber, vereinigt sich darauf mit ihm und wird gleichfalls von der Bewegung ergriffen, so daß ein herrliches Hin- und Herrollen entsteht, bis der zweite Stürmer endlich unter ausgespanntem Fittich des ersteren zur Ruhe kommt. Auch hier muß ich auf die wirksamen Taktwechsel hinweisen.

Kanons sind wir nun schon öfter begegnet; immer ergab die poetische Situation die musikalische Ausdrucksform (cf. Op. 6, Barbier 2c.). Auch für das folgende Stück „Jugend, Rausch und Liebe" von Rückert griff C. auf den Kanon. Hier soll das Haschen der Stimmen die Flüchtigkeit versinnbildlichen.

Die Komposition ist sechsstimmig (2 Sopr., Alt, 2 Ten., Baß; B-dur $^6/_8$) und beginnt mit dem Vortrag der ersten Strophe durch die Frauenstimmen. Die Melodie des Kanons**) liegt im ersten Soprane, wohlgeschwungen und ohne ihre heimlichen Eigenschaften zu verraten; trotzdem wächst sich aus ihr ein Kanon mit Einsätzen nach dem ganzen und nach dem halben Takte heraus. Sie endet mit Takt 12 (dessen fünf letzte Viertel sowie Takt 13 nur Anhang sind), worauf die drei Männerstimmen mit dem nicht unschwierigen Einsatz B-dur auf D-dur eintreten. Die Melodie liegt im ersten Tenor und beginnt nun ein Kanon mit taktweiser Nachahmung zwischen letzterer Stimme und dem gleich wieder mit den beiden anderen Frauenstimmen einsetzenden ersten Sopran, der bis Takt 24 notengetreu fortgeführt ist, aus dem vollen sechsstimmigen Satze sich wirkungsvoll abhebend. Da ein längere Zeit ohne Unterbrechung geführter Kanon den Hörer ermüdet, schrieb C. nun eine längere freie Stelle und erhöhte den Kontrast zum Vorhergehenden und Nachfolgenden dadurch, daß er die früher nachahmenden Stimmen teilweise in Oktaven setzte (Takt 30—34). Das Wort „Frühlingstage" gibt hiezu den poetischen Hintergrund. Mit Takt 39 beginnt die kanonische Führung wieder, diesmal im ersten Soprane, dem der erste Tenor auf dem halben Takte streng Note für Note folgt, welches Verfahren erst mit Takt 60 ein Ende nimmt; auf das Festhalten des sechsstimmigen Satzes könnte man hiebei wohl den einen oder andern Takt verzichten und würde die Wirkung durch geringere Dichtigkeit des Satzes (drei-, vier-, fünfstimmige Stellen) nur erhöht werden. Das im Tempo stetig zu steigernde Stück schließt mit einem breiteren Dreivierteltakt wirkungsvoll ab.

---

*) Siehe Notenbeispiel XI.
**) Siehe Notenbeispiel XII.

Op. 12. Dem Magdeburger Männergesangverein und seinem Dirigenten Herrn Rebling. Drei Männerchöre von Peter Cornelius.

An erster Stelle begegnet uns ein „Der alte Soldat" überschriebenes Gedicht:

„Und wenn es einst dunkelt,
Der Erd' bin ich satt,
Im Abendrot funkelt
Eine mächtige Stadt;
Von den goldenen Thürmen
Klinget ein Chor,
Wir aber stürmen
Das himmlische Thor."

Die Komposition (as-moll $^4/_4$) hat die Dichtung so behandelt, daß sie als Gedanke im Geiste des alten Kriegers von anfänglichem wie Geträumtsein zu immer größerer Plastik wächst, so daß wir bei der dritten Wiederholung mit dem Erwachen jugendlicher Kampfbegeisterung den Alten völlig von der Idee beherrscht sehen.

Die verwendeten musikalischen Mittel zeigen C.'s mit großem Können verbundene reiche Erfindungskraft, aber auch seine Eigentümlichkeiten zum Nachteile leichter Ausführbarkeit; letzterer Umstand veranlaßte den Karlsruher Hofkapellm. Mottl zur Hinzusetzung einer Orchesterbegleitung, welche den Sängern die Schwierigkeiten erleichtern soll. — Das Lied ist ein ausgesprochenes Strophenlied; die an jeder Wiederholung vorgenommenen steigernden Zuthaten geben den Beweis, wie diese, wie wohl alle der überlieferten Formen, eben doch immer noch neuer Durchbildung und äußerst ergiebiger Befruchtung fähig sind. Der Chor tritt neunstimmig auf, sechs Tenöre und drei Bässe. Letztere bringen den ganzen Text mit einer durch ihre Wiederholungen der beiden ersten viertaktigen Gedanken in anderer Tonart dem Ohre faßlich nahegelegten Weise. Hierauf wird diese Melodie vom zweiten, fünften und sechsten Tenor eine Quinte höher in es-moll aufgenommen, wozu der erste Tenor und dritte Baß einzeln und vereinigt in wirkungsvollen Kontrapunkten auftreten. Die abgeänderte Modulation führt uns zu Ende dieser zweiten Gruppe nach as-moll zurück, in welcher Tonart zuerst Tenor I, III und IV sowie die drei Bässe den Kantus in Oktaven aufnehmen, während die übrigen Tenöre mit harmonisch füllenden Triolen begleiten. Letztere Bewegung teilt sich nun den drei Bässen mit; hiezu teilen sich die Tenöre bald taktweise in den Kantus, bald bringen sie denselben vereinigt, bald nehmen sie an den Triolen teil. Der Schluß ist natürlich frei. Das Stück dürfte an poetischer Erfassung der Idee, an steigerndem Aufbau, an besonders in der dritten Gruppe ausgezeichneter Fülle der Klangwirkung in der Literatur seines Gleichen suchen.

Nr. 2 ist ein Reiterlied (c-moll $^{6}/_{8}$):

„Wagen mußt du und flüchtig erbeuten!
Hinter uns schon durch die Nacht hör' ich's schreiten;
Schwing' auf mein Roß dich nur schnell
Und küß' noch im Flug' mich, wildschönes Kind,
Geschwind,
Denn der Tod ist ein rascher Gesell."

Die Flüchtigkeit dieser nächtlichen Episode, die uns das Gedicht wie lebendig vor die Augen zaubert, gab musikalisch wiederum zur kanonischen Anlage Anlaß. Die Stimmen sind in zwei Chöre geteilt, die sich anfangs blos nachahmend verhalten, bis zuletzt ein notengetreuer Kanon zwischen den beiden ersten Tenören eintritt (cf. Op. 11 Nr. 1). Der erste Chor beginnt mit einer geheimnisvoll lebendigen Weise, die im dritten Takt sich nach der Tonart der kleinen Unterterz a-moll wendet. Damit setzt im fünften Takte der zweite Chor mit genauer Nachahmung der vier Takte des ersten ein, so daß er also bei Takt 7 bei der weiteren kleinen Unterterz fis angekommen ist; er ergreift hier jedoch Fis-dur („Schwing' auf mein Roß dich schnell") und bringt eine schöne melodische Phrase, die nach zwei Takten die einen Ganzton höhere Tonart As-dur vorbereitet; auf der Dominante es setzt nun wieder der erste Chor ein, die drei vorhergegangenen neuen Takte des zweiten transponirt wiederholend, jedoch ohne weitere Fortführung, sondern mit Rückleitung auf c-moll durch den gebräuchlichen Akkord as c es fis, worauf die gewöhnliche Kadenz nach c-moll mit dem Sextakkord von des an Stelle der Unterdominante erfolgt. Der zweite Chor hat in diese Partie nur kurze akkordliche Einsätze geworfen und bereitet in zwei Takten den Beginn des folgenden erwähnten Kanons zwischen den beiden ersten Tenören vor. In diesem lebensvollen Stück scheint mir die Stimmung glühendster Lebenslust wie des verbundenen Unheimlichen gleich vortrefflich wiedergegeben.

In seiner vaterländischen Begeisterung an das Beethovenlied erinnernd bildet das folgende Lied „der deutsche Schwur" ein Werk, welches aufzuführen jedes unserer patriotischen Feste Anlaß geben würde; es kann von einer kleinen musikalischen Gemeinde wiedergegeben werden. — Der Dichtung liegt der Eid der Männer auf dem Rütli zu Grunde. Die Dreiteilung desselben ist in der Weise festgehalten, daß jedesmal die zwei Verse Schillers den Schluß einer der drei Cornelius'schen Strophen bilden, eine eindringliche Mahnung an uns Deutsche, dem heiligen Schwure treu zu bleiben, der von Schillers Prophetenhand in unsere Brust geschrieben; er soll unsere Losung sein.

Die Komposition (Des-dur $^{3}/_{4}$) behandelt die beiden ersten Strophen gleich, nur der Schluß der zweiten kadenzirt weniger breit; die dritte Strophe hält die Gliederung der beiden ersten fest, füllt die gegebene Form aber sinnentsprechend modulatorisch frei aus, so daß die Gleichheit und Verschiedenheit der Gedanken musikalisch zum Ausdruck kommt. Auch hier thun wir wieder einen Blick in C.'s modulatorische Technik, wenn wir vergleichen, wie er „transponirt". Dabei kommt die Steigerung durch die gewählte höhere Lage ebenso zum Ausdruck als das Unwandelbare, gleichsam in Stein Gehauene des

Schwures durch seine unveränderte Wiederholung in Des-dur; die im Drama gegebene Situation klingt ebenfalls durch, denn Schillers Worte werden zuerst von den Bässen mf dreistimmig gebracht und dann vom ganzen Chor f wiederholt.

Op. 13. Dem Gesangverein in Zittau und dessen Dirigenten Herrn Paul Fischer. Drei Psalmenlieder für gemischten vierstimmigen Chor zu Tonstücken von J. S. Bach gedichtet und dem Chorgesang dargeboten von Peter Cornelius.

Die Arbeit ist ebenso ein neuer Beweis für C.'s ernstes, tief religiöses Gemüt, als ein Zeugnis seiner Bewunderung für J. S. Bach. Drei der großartigsten Stücke der Klavierliteratur wurden durch diese Bearbeitung in das Gebiet des gemischten Chors versetzt und ihnen mit genialer Erkenntnis des geistigen Gehalts Texte unterlegt, aus denen man eigentlich auf das umgekehrte Verfahren schließen möchte, wie wenn Bach einmal im Besitze nicht pietistischer Gedichte congenialen Stoff musikalisch durchdrungen hätte.

Das erste Stück „Bußlied" hat zur Unterlage die Gedanken des 88. Psalms, mit beinahe wörtlicher Verwertung der Verse 2, 6, 7, 10, 15. Sie stehen im Gewande zweier Strophen unter der Sarabande der ersten französischen Suite*) in d-moll. Der Lage der Singstimmen halber ist eine Transposition nach a-moll, aus dem gleichen Grunde sind kleine Änderungen in den einzelnen Stimmen vorgenommen, so Takt 7, 8, 20, 23, 24 in der Oberstimme, teils um dieselbe nicht zu tief zu führen, teils um ihr keine unmelodischen Sprünge zuzumuten. Der Baß ist nach Erfordernis höher gelegt, die Mittelstimmen gemäß der bedingten engen oder weiten Harmonie verändert, der dreistimmige Klaviersatz überall zum vierstimmigen Chore ergänzt. Statt Vorder- und Nachsatz einzeln zu wiederholen, wird das Ganze zweimal als Strophenlied, wie erwähnt, gesungen.

Weitgehendere Änderungen erforderte das folgende: „An Babels Wasserflüssen". Die Sarabande der dritten englischen Suite**) ist weit mehr Klavierstück als die beiden andern Nummern. So mußten, um sie für Chor brauchbar zu machen, nicht nur andere Lage der Mittelstimmen, sondern an sieben Stellen völlige Änderungen der Oberstimme, die häufig zu tief oder zu figurirt würde, vorgenommen werden; der neue Sopran ist teils durch Heraufnahme des Tenors, teils frei gebildet; es wird selbst ein eifriger Purist nichts dagegen einwenden können, denn die Abänderungen klingen vollkommen im Bach'schen Geiste. Der hinzugedichtete Text entstammt Psalm 137 und wird in zwei Strophen unterlegt; er ist von wunderbarer poetischer Kraft, originell in der energischen Schmerzensäußerung, aus deren Tiefe uns der Geist ungebrochener Stärke anweht.

Im Kontrast mit den beiden trauerkündenden Vorgängern singt der letzte Gesang Heil und Freude; nach angemerkter Vorschrift wird das Lied schlicht

*) Ausg. d. Bachgesellsch. Bd. II der Klavierwerke pag. 91.
**) ebd. pag. 86.

und großartig, wie Bach es hinstellte, ohne weitere Vortragszeichen gesungen. Das vorgeschriebene mf scheint mir besser in ein f verwandelt, weil ein wirkliches mf, durch drei musikalisch völlig gleiche Strophen beibehalten, der Sache einen schwächlichen Charakter verleihen würde, der mit dem wahren Inhalt im schneidendsten Gegensatze steht. Eine freie Bearbeitung des 122. Psalms preist Jerusalem; sie wird dem zweiten Menuett der ersten Partita*) in B-dur unterlegt. Transposition war hier nicht notwendig, auch sind die Noten, kleine Ergänzungen der Altstimme ausgenommen, unverändert. Auch hier werden die Repetitionen des Originals weggelassen und ist dafür das Ganze als Lied mit drei Strophen behandelt.

Op. 14. Hans v. Bronsart zugeeignet. Trost in Thränen von Goethe für fünf Solostimmen mit Pianofortebegleitung von Peter Cornelius.

Die eigenartige Zusammenstellung der Stimmen (Bariton, Mezzosopran, Tenor und zwei Bässe), die uns auch in der „Vätergruft" Op. 19 begegnet, scheint mir hier nicht gerade notwendig, vielmehr hätte die Wahl einer hohen Sopran- und einer Altstimme die Fesseln gesprengt, die sich der Komponist dadurch aufgelegt hat. Die Komposition (G-dur $^3/_4$) ist schwierig auszuführen; C. läßt sich von seinem Trieb nach Modulation fortreißen und obwohl theoretisch motivirt, machen die fortwährenden Tonartenwechsel hier nicht den Eindruck jener reizenden Unregelmäßigkeit wie z. B. im Barbier, sondern den unwirksamer Ruhelosigkeit. Die Sänger würden demnach ohne Unterstützung des Pianoforte schweren Stand haben, während andererseits die Klangwirkung der durch das Klavier fortwährend verdoppelten vier Stimmen eben auch keine schöne genannt werden darf. Daß trotzdem das Stück seine Schönheiten hat, versteht sich ja bei C. von selbst, man betrachte nur die Charakteristik der Freunde, „die lärmen und rauschen, und nicht ahnen, was den Ärmsten quält", die Führung der Baritonstimme in ihrer Vermischung mit den andern und dem wirkungsvollen Hervortreten, während die vier Stimmen pausiren. Das Stück ist ohne Andeutung einer Rückkehr im Sinne der Liedform völlig durchkomponirt.

Merkwürdigerweise hielt C. selbst das Stück für kinderleicht und eines seiner besten Werke.**)

Op. 15. An Bertha. Lieder für Tenor oder Sopran mit Pianofortebegleitung. Gedichtet und in Musik gesetzt von Peter Cornelius.

Goethe betrachtete seine Dichtungen als Beichte, Freud' und Leid schrieb er sich im Kunstwerk „vom Halse". Den Goethe'schen Stempel des Selbsterlebten tragen viele Cornelius'sche Schöpfungen; unter allen aber wohl keine mehr als die vorliegende. Diese vier Lieder schrieb der Bräutigam an die

*) Ausg. d. Bachgesellsch. Bd. III d. Klavierw. pag. 54.
**) Brief an Riedel vom 30. Aug. 72.

Braut. Aber auch ein äußerliches Merkmal zeichnet das Opus aus; es ist leichtfaßlich für Jedermann.

Gleich beim ersten „Sei mein" (B-dur $^3/_4$) brauchen wir uns gar nicht weiter aufzuhalten; die ganze seelige, fröhliche Stimmung, die uns aus dem innigen Ghasel spricht, lebt ineinsbildend auch in der Musik. Die Schönheit liegt offen zu Tage.

In Nr. 2 „Wie lieb ich Dich hab'" (F-dur $^6/_8$) ist interessant, wie der Musiker das eine Mal die Strophe nach A-dur wendete, das andere Mal durch Umkehrung des Themas der Singstimme die nötige Veränderung gewann; die folgende Wendung nach Fis-dur und fis-moll klingt wohl etwas fremdartig,*) doch gibt uns auch hier die Dichtung Aufschluß. Vögel, Perlen, Rosen und Quellen können's nicht sagen, „wie lieb ich Dich hab".

„Ja sängens die Sterne vom Himmel herab, (Fis-dur)
Sie könnten's nicht singen, wie lieb ich Dich hab" (fis-moll).

Die „fernen" Sterne in ihrem Unvermögen werden durch die fremde Tonart und sofortige Negation (moll) ausgedrückt. — Ein Beispiel von Wirkung analoger Schönheit.

Nur wenn die Geliebte bei ihm ist, blühen die Blumen, singen die Vögel für den Dichter. Dieser Gedanke liegt dem „In der Ferne" (C-dur $^2/_4$) zu Grunde. Zwei völlig gleiche Strophen charakterisiren die volkstümliche Einfachheit des Liedes; in der dritten befinden wir uns plötzlich in der Tonart der großen Oberterz „die Stern' auf Himmelswegen" 2c. — also derselbe Fall wie im Vorhergehenden. Am Schlusse wird auf dies E-dur nochmals sinngemäß und musikalisch wirkungsvoll angespielt.

Die musikalische Erfindung von Nr. 4 scheint mir nicht auf der Höhe der andern Stücke des Heftes zu stehen. Desto ansprechender ist der Text:

„Halb Dämmerschein, halb Kerzenlicht
Sich um Dein liebes Bildnis flicht; u. s. f.

Op. 16. Meiner Schwägerin Maria. Duette für Sopran und Baß mit Pianofortebegleitung von Peter Cornelius.

Auch hier finden wir den Komponisten auf harmlosen Pfaden wandeln; besonders die beiden ersten der vier Duette sind von der denkbarsten harmonischen und melodischen Einfachheit; letztere war einesteils textlich geboten, anderesteils bemühte sich C. wirklich in seinen späteren Werken, seinem modulatorischen Hang nicht zu sehr nachzugeben.

Ein schlichtes anmutendes Gedicht von A. Becker „Heimatgedanken" ist durchkomponirt (F-dur $^3/_4$). Die Begleitung bringt ein im Hornsatz gehaltenes Motiv, das die Singstimmen aufnehmen; letztere bewegen sich überhaupt volkstümlich in Terzen und Sexten. Gegen die Mitte zu erfolgt auf natürlichstem Wege Berührung der Tonart der großen Oberterz (A-dur) ebenso einfach die Rückkehr nach F-dur mit zweitaktigem Orgelpunkt der Dominante. Sehr hübsch ist die Führung der Stimmen, während das Klavier hier seine eigenen Wege geht. Mit dem Hornsatze der Einleitung wird der Schluß bestritten.

*) Siehe Notenbeispiel XIII.

Das folgende „Brennende Liebe" ist zweistrophig komponirt. Das Pianoforte tritt fast nur begleitend auf, auf jede psychologische Erläuterung verzichtend. Es ist nicht viel über das Stück zu sagen; einem Sätzchen in A-dur $^3/_4$ folgt ein Mittelsatz mit der Sequenz D-dur, E-dur — zur weiteren Kadenz Fis-dur kommt es nicht, indem die Dominante Cis-dur gegen die von A-dur ausgewechselt wird. Das Ergreifen von A-dur macht eigentlich die folgenden Takte des Klaviers unnötig, da aber den Singstimmen etwas Luft gegönnt werden sollte, wäre die Kadenz besser vermieden worden. Die zweite Strophe ist genau wie die erste (wenige Schlußnoten ausgenommen).

Weit mehr von der Eigenart seines Schöpfers verrät das dritte Duett „Lied aus Viola" von Shakespeare (D-dur $^3/_4$). Die ungezwungene Modulation mit dem scheinbaren Ziel F-dur in der Mitte, das kühne cis des Vorhalts im übernächsten Takt*) weisen auf den uns gewohnten C. Die Begleitung zeichnet sich durch schöne Bässe aus, mit denen teils durch Nachschlagen die Bewegung erzielt ist, teils der Modulation durch Konsequenz der absteigenden Führung Berechtigung gegeben wird. Auch diese Nummer ist zweistrophig.

Den Schluß des Heftes bildet Hoffmann von Fallerslebens bekanntes Lied „Scheiden". Die Komposition hält sich im einfachsten Rahmen; die wehmütige volksliedartige Grundstimmung wird mit Verzicht auf Detailmalerei wiedergegeben; nur in der auf dem Orgelpunkt h auftretenden frei kanonischen Führung ist eine Anspielung auf „Ist alles nur ein Kommen und Gehn" gemacht. Dieser mittleren Partie geht ein Satz in Es-dur voraus, welche Tonart mittels des beliebten Quartsextakkords auch wieder ergriffen wird. Auch hier sind die Anfangstakte zur Schlußbildung verwendet.

Op. 17. Dem Liederhort zu München. Reiterlied für Männerchor mit Zugrundlegung eines Marsches von Franz Schubert verfaßt von Peter Cornelius.

Der neunzehnjährige C. kam einst von Mainz nach Wiesbaden triumphirend zurück; er hatte die ersten Schubert'schen Lieder zu Gesicht bekommen und sang sie nun zu Hause unaufhörlich. Die Vorliebe für Schubert hat den Mann nicht verlassen; ein Beweis dafür ist uns die Bearbeitung aus Op. 9, sowie vorliegendes Stück, dessen für Chorsatz günstige Ausdrucksform der Nachahmung von oberen Stimmen durch tiefere im Marsche**), der Zusammenwirkung beider im Trio ihn anzog. So dichtete er denn einen Text, dessen jeweilig unterlegte Worte inhaltlich sich mit der gegebenen Musik decken sollten, ein Lied der Reiter vor der Schlacht; besonders scheint mir hiebei die Stelle gelungen

„Noch einmal das Herz
Schwebt weit heimatwärts"

u. s. f., welche einer chromatischen Nachahmung der beiden Stimmen unterlegt ist. Was den rein musikalischen Teil der Bearbeitung betrifft, so ist es inter-

*) cf. Six Marches Héroïques Op. 40, Nr. 2.
**) Siehe Notenbeispiel XIV.

essant zu verfolgen, wie C. zu Werke ging, um aus einem vierhändigen Klavierstück einen Männerchor zu gestalten. Vor allem nahm er der Stimmlage halber eine Transposition nach cis-moll vor (das Original steht in g-moll); den dreistimmigen Satz der oberen Stimmen behielt er meistens bei, stellte also die beiden Tenöre und den ersten Baß der Nachahmung des zweiten gegenüber; allein dies Prinzip konnte natürlich nicht strenge festgehalten werden, da einmal der zweite Tenor und erste Baß nicht blos mit harmonischen Noten begleitend verwendet werden durften, andererseits der konsequent festgehaltene Rhythmus des Originals durch Pausen, längere Noten oder gebundene Stellen gemildert werden mußte, um nicht durch eintönige, schnatternde Deklamation zu ermüden. So bekam Takt 8 der zweite Tenor, Takt 11 der erste Baß die Melodie, natürlich mit neuen Kontrapunkten in den anderen Stimmen unter Beibehaltung des Harmonischen. Von Takt 14 an wird das ursprüngliche Verhältnis umgekehrt, die beiden Bässe beginnen und die Tenöre imitiren. Der besonders deckenden, musikalisch sehr wirksamen Stelle Takt 18—22 habe ich schon gedacht; mit dem letzten Takte beginnt wieder die ursprüngliche Stimmengruppirung, wodurch dem modernen Grundsatz, eine Wiederholung ohne besondere Ursache niemals völlig getreu zu vollziehen, Rechnung getragen wird. In Takt 30 finden wir zu Gunsten der „Freiheit" eine ausdrucksvolle Änderung gemacht. Im Trio (Des-dur) steht im 7. Takte die Melodie im zweiten Tenor, wozu der erste in der Oberterz mitgeht; am freiesten ist T. 10 bearbeitet; hier ist die Schubert'sche Melodie völlig aufgegeben. (Takt vorher liegt sie im ersten Baß). Der zweite Tenor nimmt sie aber gleich wieder auf. Gleichfalls ganz frei sind T. 14 und 15 behandelt. Kleine Änderungen wie T. 22 die der ersten Tenorstimme in c des auf dem zweiten Viertel beweisen uns die Sorgfalt des Bearbeiters. Wie hübsch benutzte er gleich wieder T. 23 die melodische Floskel zur Imitation des ersten Tenors im zweiten Baß, worauf der erste mit der gleichen Wendung in der Rückkehr von Des-dur hinüberleitet! Wie geschickt nimmt T. 30 der erste Baß, T. 31 der zweite Tenor die Melodie auf, wo die Fortführung dem ersten Tenor zu hoch läge und mit der Übernahme durch eine andere, obgleich tiefere Stimme die Steigerung eben doch erzielt wird! Die Wiederholung des Marsches hat der Bearbeiter gleichfalls im modernen Sinne verkürzt, wie überhaupt die Repetitionen innerhalb der einzelnen Teile ausgemerzt wurden, dafür aber der Schluß durch nach Cis-dur gewendeten Anhang vergrößert, wobei mir die Cadenz mittels des Tristanakkordes eine Anspielung auf die mehrfach genannte Chromatik zu enthalten scheint.

Op. 18. Meinem Bruder Carl Adolph Cornelius gewidmet. Liebe. Ein Cyklus von drei Chorliedern nach Dichtungen von Johannes Schäffler komponirt von Peter Cornelius.

Das Opus beschließt die Reihe Cornelius'scher Chorkompositionen; es enthält drei Lieder auf Texte religiösen Inhalts, wovon der erste achtstimmig, der zweite sechsstimmig, der letzte wieder achtstimmig komponirt ist.

Im ersten Stücke (B-dur $^3/_2$) beginnen nach zwei einleitenden Takten des ganzen Chors die Männerstimmen die beiden ersten Verse des Textes mit Halbschluß B-dur endigend, denen die Frauenstimmen in ihrer Oktave mit Halbschluß G-moll folgen. Charakteristisch ist der Wechsel von zwei Vierviertelteltakten und einem Dreihalbetakt. Die vorgetragenen vier ersten Verse sind in jeder der fünf Strophen verschieden komponirt, während die folgenden beiden Refrainzeilen:

„Liebe Dir ergeb' ich mich,
Dein zu bleiben ewiglich"

auch musikalisch, wenngleich in freier Weise wiederkehren. So ist der Charakter des Strophenliedes beibehalten und konnte der Komponist im Rahmen dieser Form seine Kunst zeigen; er hat von den Mitteln des achtst. Satzes durch sinnige Teilungen ausgiebigen Gebrauch gemacht. So bringen den Refrain zuerst Tenöre und Bässe, dann die Soprane und Alte; die zweiten Stimmen des ganzen Chors den Anfang der zweiten Strophe auf Orgelpunkt C, die ersten die Fortsetzung eine Quinte höher. Nun umgekehrt die Frauenstimmen den Refrain zuerst mit Wendung nach C-dur, worauf die Männerstimmen denselben in As-dur beginnen, aber in B-dur abschließen. Den Beginn der dritten Strophe hören wir von allen Stimmen mit Ausnahme des selbständig behandelten ersten Tenors in G-moll durch die Vorhalte sehr ausdrucksvoll komponirt, gleich darauf (die Perioden sind, wie erwähnt, dreitaktig) in B-moll. Nun in schöner Mischung in Des-dur, dann achtstimmig in B-dur. Es beginnt (vierte Strophe) ein kurzer Kanon zwischen Sopran und Bässen (vier Takte) in Es-dur, überleitend zu einer Reprise, einen Ton höher in F-dur; dann der Refrain in den Frauenstimmen in C-dur, kadenzirend nach D-dur, darauf achtstimmig in B-dur. Am breitesten ist die fünfte Strophe komponirt. Auf dem Dominantsextakkord von Ces-dur setzt der ganze Chor unisono mit c ein und gelangt nach dem quintenlosen („Grab") d-moll-Akkord. Dann auf den gleichen Akkord zu a-moll mit d und gelangt auf den ebenso behandelten c-moll-Akkord, also einen Ton tiefer. Nun beginnen die beiden Chöre (erste Stimmen gegen die zweiten) scheinbar einen Kanon, vereinigen sich in der pompös klingenden Stelle in Des-dur zu Oktaven. Endlich kehrt wie zu Anfang der Refrain in den Männerstimmen wieder, und erscheint noch zum letzten Male im ganzen Chor, mit hübscher Ausweichung nach D-dur, natürlich in B-dur abschließend.

Anders gebaut und etwas eigenartig in der Form ist das folgende „Ich will Dich lieben, meine Krone!" (D-dur $^3/_4$). Cornelius schob hier der Liedform (Satz — Gegensatz — Rückkehr) statt eines Gegensatzes deren drei ein; hiedurch hat das Gerippe Ähnlichkeit mit der Rondoform, der es jedoch wegen der mangelnden Wiederholung des Hauptthemas zwischen den Gegensätzen nicht weiter nahe kommt. Die Gegensätze unter sich, um den Ausdruck beizubehalten, haben in der vorliegenden Form das Gleichartige, daß jedesmal das Thema doppelt auftritt; der erste hat hiebei eine sechstaktige Coda. Er beginnt mit den Worten der zweiten Strophe in Tenor und Bässen, denen

Soprane und Alt antworten; die Coda erscheint sechsstimmig. Der G-moll-Akkord derselben wirkt sehr frappant, wie überhaupt das Stück sich durch Wortausdruck mittels harmonischer Accente und auffallend rascher Tonartenwechsel, nicht zu Gunsten der Sangbarkeit, auszeichnet. Die Schlußwendung dieses ersten Gegensatzes nach d-moll bietet hiefür ein Beispiel. Der Gruppe des zweiten Gegensatzes gehört die zweimalige Folge von je drei sich frei nachahmenden Einsätzen an, die in ihrem kräftigen Aufbau von großer Wirkung sind. Man beobachte die Gruppirung der Stimmen (Bässe — Alt und Tenor — Sopran) im Kontrast zum ersten und zum dritten, nun unisono beginnenden Gegensatz. Die Rückkehr tritt auf dem Quartsextakkord ein; sie bringt die ersten Noten des Hauptthemas dreimalig, je einen halben Ton höher.

Ebenfalls frei in der Form ist Nr. 3 „Thron der Liebe, Stern der Güte" (B-dur 4/4). Die beiden ersten Strophen der Dichtung sind in Form eines freien Strophenliedes behandelt, indem die vier ersten Takte in der ersten Strophe vom Männerchor, in der zweiten vom gemischten Chor gebracht werden, wobei in der zweiten Strophe der dritte Takt in Moll erscheint, so daß die ganze Modulation sich anders gestaltet 2c. So ist in den ersten zwölf Takten beider Strophen der Schwung der melodischen Linie festgehalten, aber harmonisch und durch andere Verwendung der Stimmen der getreuen Wiederholung aus dem Wege gegangen, die sich in den letzten acht Takten vorfindet. Neu komponirt ist die dritte und die vier ersten Zeilen der vierten Strophe. Dem wiederholten achtstimmigen „laß mich ein" des ganzen Chors antwortet der Männerchor. Nach achttaktiger Gruppe, die in sich die Wiederholung einer viertaktigen Periode, einen Ton höher beginnend birgt, hebt über den unisono absteigenden Bässen eine anschwellende Stelle von großer Schönheit des Chorklangs an, in der Dominante von D-dur (als der gr. Oberterz der Haupttonart) endigend. Im Gegensatze zu der bisher nur vereinzelt mit Achteln zersetzten Viertelbewegung hören wir im zweiten Basse ein dreitaktiges Thema, das allmählig vom zweiten Alt, zweiten Sopran, ersten Alt, ersten Sopran wenigstens rhythmisch beantwortet wird — eine Partie flüssiger Achtelbewegung zur Illustration der Worte:

„Geuß die Flamme Deiner Liebe
Wie ein großer Strom" 2c.

Mit dem wieder im Rhythmus des Hauptthemas zweimal mächtig erschallenden „Ewiglich" wäre der ganze Text bis auf die beiden letzten Zeilen erschöpft. C. bringt nun eine musikalische Wiederholung der zweiten Strophe (resp. der 12 ersten Takte derselben), natürlich wiederum in neuer Gruppirung der Stimmen, unterlegt ihr aber Anrufe Gottes aus allen vorhergehenden Strophen, vermischt mit den beiden Schlußzeilen der Dichtung. Diese Behandlung währt bis zu den acht Schlußtakten, anfänglich der etwas gezwungenen Durchführung des Hauptthemas unterlegt. Der Schluß verläuft in feierlich langsamen Vierteln.

Op. 19. An Felix Dräseke. Die Vätergruft nach Ludwig Uhland's Ballade für Baß oder Bariton mit gemischtem Chor (Sopran, Tenor, zwei Bässe) komponirt von Peter Cornelius.

Nach Ludwig Uhland besagt der Titel. C. führte nämlich den „wunderbaren Gesang" der Geister aus, indem er folgende Strophen hinzudichtete (die zweite ergab sich aus der dritten Strophe Uhlands). Geisterstimmen:

„Heldenkühnes Streben,
Eil dem Himmel zu!
Kampf und Sieg entschweben
In des Grabes Ruh.

Sel'ger Geister Grüßen
Sehnlich Dein begehrt,
Unsre Reihe zu schließen,
Heil, Du bist es werth."

Ein Solo-Baß bekam den ganzen Uhland'schen Text zugeteilt, ist demnach sowohl der Träger der Erzählung, als der greise Ritter; hiemit im Gegensatz komponirte C. seinen hinzugedichteten Geisterchor für vier gemischte Stimmen in eigentümlicher Zusammensetzung, nämlich für Sopran, Tenor und zwei Bässe; die sich ergebende Klangwirkung könnte keine bessere zum Ausdruck des Geisterhaften sein, wie denn überhaupt die ganze Situation sich wie ein Bild auf der Bühne uns darstellt.

Der Solobaß beginnt seine Erzählung, einfach und edel; in dem Augenblicke, wo er uns die Särge der Ahnen zeigt, vernehmen wir den Geisterruf, ein leises „Heil Dir" von ausgezeichneter harmonischer Wirkung, an das sich die Begrüßung der Geister schließt (acht Takte) in feierlichen Akkorden, breit und getragen; der Ritter antwortet ihnen, wobei die schön geführte Solostimme sich wirksam vom Chore abhebt, der sein Motiv frei harmonisch umbildet, dann auf den Anfang des Themas der Solostimme zurückleitet. Während letztere in ihrer Erzählung bis auf wenige (Schluß in F-dur) Noten musikalisch getreu wiederholend fortfährt, begleitet der Chor auf dem Orgelpunkt des zweiten Basses die Stelle mit motivirter Wiederholung der Worte: „Heil Dir, Du bist es wert". Die Solostimme fährt dann genau so fort wie zu Anfang, der Chor beginnt unter den Rufen langsam zu entschweben — eine einfache Repetition auf um einen halben Ton höherer Stufe. Daß wir dabei vor dem Eintritt des Abschlusses um einen halben Ton höher ankommen, gibt nur Anlaß zu neuen harmonischen Feinheiten, wir gelangen hier wie dort nach F-dur, und beide Wege klingen natürlich. Ich erwähne speziell diese Stelle, weil gerade hier Cornelius' Technik klar vor uns liegt; die Struktur ist die regelmäßigste von der Welt; das Ausfüllen der Form dagegen geschieht so wunderschön unschematisch, daß unser Interesse immer erhalten bleibt. Die Geister sind verstummt — „da mocht' es gar stille sein" schließt verklingend die Solostimme.

Op. 20. Herrn Giuseppe und Frau Amelia Terrabugio gewidmet. Vier italienische Chorlieder durch hinzugedichtete Texte dem deutschen Chorgesang angeeignet und dargeboten von Peter Cornelius.

Interesse an alter Musik hat C. schon durch seinen darin sehr bewanderten Lehrer Dehn bekommen; weitere Anzeichen finden sich wiederholt, so in einem Brief an Riedel*), den er um ein Exemplar der von dem Freunde bearbeiteten Schütz'schen Passion bittet. Speziell zur vorliegenden Arbeit wurde er durch Müllner veranlaßt (cf. Biografischer Teil).

Das Heft enthält vier sehr oft neugedruckte Lieder, die schon in weiteren Kreisen bekannt sind. „Zug der Juden nach Babylon" (nach Orazio Vecchi), „Amor im Nachen" und „Liebeslied" (nach G. Gastoldi), „Tanzlied" (nach B. Donati). Welchem Neudrucke**) oder welcher Sammlung C. die Stücke entnahm, konnte ich nicht ermitteln, ist am Ende auch gleichgültig; aus den Originalen selbst in Partitur gebracht wird er sie wohl nicht haben. Vielleicht benutzte er die Becker'sche Sammlung, in der sich die drei ersten abgedruckt finden; für das vierte Stück vielleicht (cf. Eitner, Verzeichnis neuer Ausgaben alter Musikwerke. Berlin, Trautwein 1871) Reißmann Bd. II. An dieser Stelle interessiren uns nur die Dichtungen, die C. unterlegte; sie sind völlig neu (ohne Benutzung der gegebenen ital. Texte) und für ihren Schöpfer in hohem Grade kennzeichnend, das erste durch die tiefe Kraft des Schmerzes, die andern durch innige Anmut.

Op. posth. Brautlieder, gedichtet und komponirt von Peter Cornelius. (English translation by Margaret E. Bache.)

Das Heft ist nach Aufzeichnungen herausgegeben, von denen man nicht weiß, ob sie des Komponisten letztgewollte Fassung enthalten. Große Änderungen würde C. wohl nicht mehr vorgenommen haben; eine Verbesserung des Klaviersatzes wäre indes an einigen Stellen am Platze gewesen.

Nr. 1 „Ein Myrthenreis" ist dreistrophig; die beiden ersten Strophen wiederholen sich fast notengetreu (e-moll $^9/_8$); die letzte ist in E-dur mit bewegterer Begleitung komponirt. Die Singstimme singt und pausirt je zwei Takte, schüchtern verschämt erzählt sie uns nur in abgebrochenen Lauten von ihrem Glück. Während der Pausen spricht das Klavier desto deutlicher.

---

*) Brief. vom 11. Jan. 1870.

**) Über die ersten Drucke finden sich vielfach falsche Angaben, auch bei Fétis und Ambros. Ich bin durch die Güte des Herrn Emil Vogel, der an Ort und Stelle eingehende Forschungen unternahm, in der Lage, die richtigen hier mitzuteilen.

1) Vecchi (Or.). Più cantar vogliamo à 4 ist aus dem Convito Musicale, Venetia (Ang. Gardano) 1595.

2) Gastoldi (G.). Tutti vemite aus Balletti a Cinque Voci. Venetia, Ricc. Amadino 1591.

3) A lieta Vita ebenda.

4) Donati (Bald.). Tanzlied à 4 aus Il Primo Libro di Canzon. Villanesche alla Napolitana à 4 voci. Ven. Ant. Gardano 1550.

Das Folgende „der Liebe Lohn" findet als den schönsten Ton, schöner als Sang der Nachtigall

„Da Du mich fest umschlangst,
Lieblich in's Ohr mir sangst,
Wonnigen Laut:
Sei meine Braut!"

Das Lied ist gleichfalls zweistrophig komponirt (A-dur $^3/_8$), und von großem melodischen Reiz. Das Klavier zeigt uns etwas bei C. ganz Neues, nämlich eine festgehaltene, lediglich für das Klavier gedachte Figur, die auch gut in der Hand liegt. Die Allgemeinheit der Stimmung erforderte keine Detailmalerei und so konnte der Komponist sich auch einmal dieses heutzutage fast zur Manier gewordenen Ausdrucksmittels bedienen.

Für die beste Nummer des Heftes halte ich Nr. 3 „Vorabend".

„Nun Liebster, geh und scheide,
Die letzte Trennung leide,
Die uns noch trennet Beide.
Nun laß uns ruh'n und träumen,
Daß wir keine Stunde versäumen,
Die morgen kommen mag,
Nun Liebster, geh und scheide,
Morgen ist auch noch ein Tag" u. s. f.

Die Komposition (G-dur $^3/_4$) ist sehr einfach, und bedarf keines Kommentars; es spricht aus ihr die ganze Tiefe, Keuschheit und Liebenswürdigkeit, die C.'s besten Schöpfungen innewohnt.

Durchkomponirt ist das folgende „Erwachen" (G-dur. $^2/_4$). In einer früheren Besprechung ist aus dem Liede der Klang der Kirchenglocken, aus dem folgenden der der Posaunen des Hochzeitszugs herausgehört worden; C. mag wohl an so etwas gedacht haben, besonders bei dem vorliegenden Gebet, dessen Inhalt sich in dem Wunsche dokumentirt:

„O, laß den Trieb der Liebe mein
Der ew'gen Lieb' ein Abbild sein."

Die Idee der Kirchenglocken wäre dann in der Weise festgehalten, daß die langsamen breiten Achtel die ernsten feierlichen Töne der großen, die Sechszehntel und Zweiunddreißigstel die geschwätzigeren kleineren Glocken versinnbildlichten, womit die höhere Tonlage wohl im Einklang stände. Bei „daß jeder Tag" 2c. klingen beide zusammen. Aber auch ohne Annahme dieser Symbolik wird das Lied große Wirkung thun. So haben sich die eigentlichen Gebetsworte bewegter komponirt vom „Hör mein Gebet" ab; die musikalische Phrase dieser Worte ist das Einzige, was wiederholt wird, indem die anfangs zur Herbeiführung der Dominante benutzte Wendung mit anderer Harmonisirung zur Schlußbildung dient. Die Modulation ist im ganzen Stücke so einfach als möglich.

Etwas weltlicheres Blut wallt in „Mein Freund ist mein" (C-dur $^3/_4$), dessen Dichtung Gedanken aus dem hohen Liede zu Grunde liegen. C. hat die Gedanken der Braut Kirche an ihren Bräutigam Christum auf die irdische

Brautschaft übertragen. Dichtung und Musik schildern eine Idylle im Schillerschen Sinn, einen Zustand höchster Vollendung, der seine Parallele etwa in der Schlußscene zu „Siegfried" findet, deren Stimmung dem Schöpfer auch vorgeschwebt haben mag. — Das ganze Stück wird getragen von „energisch bewegter" Triolenbegleitung, da ist nichts, was an schwächliche Sentimentalität gemahnte. Die Ausführung weist wieder etwas reichere Modulation auf, wobei mir das unerwartete F-dur auffällt, da doch nach der vorhergegangenen Kadenz nach der Dominante ein Ausbreiten in Kreuztonarten geratener schiene. Allein diese beruhigende Unterdominante wird textlich wohl begründet. Eine Art Mittelsatz („er küßte mich") wird in C-dur eingeführt, gleich darauf in A-dur wiederholt. Leider ist der Klaviersatz hier nicht wirkungsvoll. Nach einer thematisch gebildeten Sequenz beginnt eine andere Strophe in a-moll, es folgt A-dur, C-dur; hier ist der Höhepunkt des Stückes erreicht (mit dem hohen a der Singstimme). Interessant ist auch der kirchliche Abschluß mit seiner Nebeneinanderstellung von a-moll und e-moll in der Grundlage, während die Triolen die thematische Baßfigur noch einmal accentuirt hervorbringen.

Der weicheren Seite der Idylle ist das Schlußlied gewidmet (E-dur $^3/_2$). Es trägt den Titel „Erfüllung", nämlich eines Traumes vom geweckten Dornröschen, den die Braut als Kind geträumt hat. Leider kommt auch dieses so poetisch angelegte Stück durch die Unzulänglichkeit des Klaviersatzes nicht zur vollen Geltung. Die Einleitung führt eine schöngeschwungene Melodie im Klavier ein, mit deren Fortführung die im 8. Takte eintretende Singstimme umspielt wird, ohne daß letztere an Selbständigkeit einbüßte. Eine vorbereitete Wendung nach C-dur wird nach As-dur vollzogen, E-dur jedoch gleich wieder aufgenommen, später die Tonart der großen Oberterz über G-dur, Es-dur und e-moll nochmals berührt, doch auch hier sind wir bald wieder in der Haupttonart. Hiebei hat die Begleitung die vorher von der Singstimme gebrachte Melodie, erstere neuen Kontrapunkt. Die Erzählung „ich träumte" beginnt in a-moll mit hübscher Imitation der Singstimme durch die Begleitung im folgenden Takte; die Stelle erinnert etwas an Abuls Liebeslied im Barbier. Die Modulation begnügt sich mit dem Einfachsten, recht eigenartig klingt das h-moll. Das „freudige Bewegen" ꝛc. bekommt Anteil im Tremolo der Begleitung, über dem sich die Singstimme frei entfalten muß; dann wird die ursprüngliche Begleitungsform wieder aufgenommen in der Wiederholung der dem a-moll-Satze vorhergehenden, um drei Takte vergrößerten Schlußstelle.

Op. posth. Drei rheinische Lieder für eine Baryton-Stimme mit Begleitung des Pianoforte komponirt v. Peter Cornelius. Leipzig. Kahnt Nachfolger.

Das stellenweise Guitarrenhafte der Begleitung weist beim ersten Liede (G-dur $^3/_8$) die Absicht anspruchsloser Volkstümlichkeit auf, der Gesang soll zum Klang der Gläser ertönen. Die Dichtung preist das Rheinland mit seinem Wein und seinen Frauen; rein musikalisch scheint mir das Stück weniger bedeutend.

In Wort und Ton, in Gehalt und Gestalt ebenwertig ist „Mit hellem Sang und Harfenspiel" (E-dur 4/4). Übermütigste Lebensfreude kommt darin zum Ausdruck, doch wieder gepaart mit sinnigem Ernste. Nach einem siebentaktigen Hornsatze des Klaviers setzt die Singstimme ein und trägt eine Strophe vor, wobei die Begleitung teils akkordlich, teils in der Weise des Vorspiels sich ergeht, unterbrochen von einer hübschen, an den Eintritt der Singstimme erinnernden Sextenfigur. Zu dem zwei Takte von ersterer gehaltenen h giebt in prächtigem Aufschwung die Begleitung den psychologischen Hintergrund. Eine Art Mittelsatz, im Basse thematisch eingeleitet, berührt A-dur, a-moll, F-dur, e-moll. Die Rückkehr der Strophe wird fein vorbereitet, indem der Frage: „Ei, weißt Du noch nicht, was ich bin" die Begleitung leitmotivartig mit dem Hornsatze antwortet. Es wiederholt sich die Strophe und mit kurzem kräftigen Nachspiel schließt das Lied ab.

Wein und Liebe am Rhein preist auch das dritte Stück „Kehr' ich zum heimischen Rhein" (E-dur 2/4). Die in der Einleitung auftretende ruhig wogende Figur wird von der Singstimme aufgenommen und in der Begleitung dann festgehalten, da und dort immer wieder auftauchend. Dieselbe Strophe wiederholt sich mit geringen Veränderungen, beim dritten Male beginnt eine durchführungsartige, weitergehende Modulation, die in den vergrößerten Schluß der Hauptstrophe zurückleitet.

Der erotischen Tendenz aller drei Lieder entsprechend könnten sie auch rheinische Liebeslieder heißen.

Op. posth. **Der Tod des Verräthers. Parodirendes Terzett für Tenor, Bariton und Baß mit Begleitung des Pianoforte komponirt von Peter Cornelius. Stuttgart. Zumsteeg.**

Das vorliegende, außerhalb des Kreises der bisher besprochenen Stücke liegende Opus verdankt seine Entstehung C.'s Aufenthalt auf der Altenburg und bildet ein humoristisches Seitenstück zu den ernsten Aufsätzen, in denen C. die schwachen Seiten der italienischen Oper bekämpfte. Das Manuskript gieng schon zu C.'s Lebzeiten verloren, wurde dann aber nach einer vorgefundenen Abschrift im Besitze des Herrn Prof. Pruckner in Stuttgart herausgegeben. — „Ich sterbe den Tod des Verräters" wird unzählige Male wiederholt, dann: „ich sterbe, Du stirbst" 2c. Nach einem Schlag con fermata beginnt die pizzicato Begleitung; im dritten Takte nimmt die Singstimme eine Triolenfigur auf, die köstlich verwertet wird. Die Stimmen sind erst allein, dann zusammen in süßlicher Manier, dann wiederholt je eine Stimme in Triolen den blödsinnigen Text, während die andern in Sexten und Terzen dazu einfallen. Nachdem noch das Klavier sich der Triolen bemächtigt hat, nehmen die drei Singstimmen dieselben auf und bringen con tutta forza einen E-dur-Satz; die Begleitung tremolirt wütend. Köstlich ist gegen den Schluß das zerrissene, ersterbende Ich — du — er 2c. „So sterben wir denn alle zusammen den Tod des Verräthers."

Der Barbier von Bagdad. Komische Oper in zwei Aufzügen von Peter Cornelius. Franz Liszt gewidmet.

Partitur [bearbeitet von Mottl und Levi]. Leipzig, Kahnt Nachfolger. Klavierauszug von Karl Hoffbauer, nach der neuen Partitur revidirt von Oskar Schwalm. Leipzig, Kahnt Nachfolger.

Es ist bereits an anderer Stelle die Rede davon gewesen, warum der Barbier von Bagdad C.'s vollendetstes Werk ist, — weil in ihm die zwei Hauptzüge von des Schöpfers Individualität, der lyrisch innige und der humoristische ihren künstlerischen Ausdruck fanden. Wie die Quelle unvergänglicher Schönheiten ist dieser Umstand auf der andern Seite aber auch die Quelle eines Mangels geworden; wenn sich letzterer neben den ersteren nicht fühlbar macht, so darf ihn doch eine objektive Kritik nicht unerwähnt lassen. Für ein Werk auf der Bühne waren mit Lyrik und Humor nicht alle Forderungen erfüllt; gebieterisch fordern die Bretter das Dramatische; hier ist der Barbier kritisch verwundbar; Cornelius schuf zwölf lyrische Hauptmomente.*) Diese fördern weder die Handlung, noch geht aus ihnen der eigentliche Konflikt hervor; so finden wir denn wirklich, daß im ersten Akte sehr wenig vor sich geht, daß im zweiten die Verwicklung, mehr noch die Lösung Folgen von Zufälligkeiten, nicht von Charakteräußerungen sind. Denn wenn auch zunächst der Konflikt aus Abuls drolliger Fürsorge, die den Übereifrigen Bostana mißverstehen läßt, erwächst, so ist doch wiederum die Ursache des Mißverständnisses die Bastonade des unvorsichtigen Sklaven seitens des heimkehrenden Cadi ebenso wie das Eingreifen des Kalifen zufällig, letzterer ein richtiger deus ex machina. Das ist die Schwäche des Barbiers, der die bühnenkundige Bearbeitung durch Striche u. s. f., soweit dies eben bei der ursprünglichen Anlage möglich war, Abhilfe zu verschaffen gesucht hat. Von allen andern Seiten betrachtet haben wir ein uroriginelles, geniales Meisterwerk vor uns.

Auf einem Gebiet, auf dem noch so viel experimentirt wird, wie auf dem der Oper, ist es wohl zunächst interessant zu sehen, wie C. vorgieng, um Boden für die Vereinigung von Poesie und Musik zu gewinnen, ohne mit den Gesetzen der einzelnen Künste in Widerspruch zu geraten. Von Textwiederholungen im Dialoge sah er außer an Stellen, wo es die Situation auf der Bühne erforderte, natürlich ab; dagegen verweilt die Poesie länger in der Stimmung, beleuchtet einen Gedanken von verschiedenen Seiten; sie gewinnt dadurch an Reichtum, entspricht ganz besonders dem orientalischen Hintergrund und dem Bedürfnis der Musik nach Aufbau und Ausbreitung ist Rechnung getragen.

Die Wahl des Stoffes führt uns in bekanntes Gebiet. Der Barbier von Bagdad gehört zum Geschlechte der Türkenopern, die eine ganze Gattung für sich bilden. Die ehedem so gefürchteten Türken sind unsere Lieblinge im Gebiete vorzugsweise der komischen Oper geworden.

---

*) Brief an v. Bronsart v. 6. Nov. 1856.

Das Gerippe der Handlung ist im Wesentlichen dasselbe wie in Tausend und eine Nacht;*) ganz neu hinzugefügt hat C. den Schluß des ersten Akts und die Lösung des Ganzen anders gestaltet. Seine poetische Begabung gewann dem an und für sich schlichten Boden die liebenswürdigste Frucht ab, er trug eine Menge feiner Züge hinzu, bildete die Charaktere um u. s. f. Unter seiner Hand erhielt Alles eine Vornehmheit, eine Liebenswürdigkeit, die nur ein Gemüt wie das seine aufprägen konnte. Besonders Abul hat eine Umgestaltung erfahren, die ihn aus der im Märchen durchaus nicht sympathischen Figur des Barbiers zum köstlichen, komischen, pathetischen Abul Hassan Ali Ebe Beker gemacht hat. Die Dichtung als solche verrät den Dichter von Gottes Gnaden; sie enthält eine Fülle wunderbarer lyrischer Schönheiten, reizende Wortspiele, drastische Witze.

Die musikalische Anlage weist keine formellen Neuerungen auf. Das Werk hängt mit der alten Form der Oper ebenso zusammen, wie die Wagner'schen Werke zweiter Periode, und was Cornelius über diese und ihre Stellung zur Euryanthe**) sagt, gilt genau vom Barbier von Bagdad. Wir haben wohl bestimmte Motive, Leitmotive, aber nicht motivische Arbeit, sondern eine Art musikalisches Erinnerungswesen. Es finden sich völlig geschlossene musikalische Formen, freilich höchste modulatorische Freiheit einschließend, die doch mit dem Folgenden und Vorausgehenden im engsten Zusammenhange stehen.

Der Größe der musikalischen Schöpferkraft vermag kein Lob gerecht zu werden; nirgends öde Mache, überall höchste Originalität, unmittelbarste, blühendste Erfindung. Der melodische Reichtum der Oper ist nahezu unglaublich, die Detailarbeit, getragen von den genialsten harmonischen Feinheiten, in einer Weise durchgebildet, daß eine derartige Durchdringung des Textes bei Wahrung der vollständigsten absolut musikalischen Schönheit — man sehe nur die wunderbare Führung der Singstimmen bei völliger Selbständigkeit des Orchesters — in ihrer Art unerreicht dasteht.

Einzig die Betrachtung der Partitur auf die Instrumentation hin erinnert uns, daß diese völlig moderne, völlig neu klingende Musik vor nunmehr schon dreißig Jahren komponirt ist. Inzwischen sind freilich auf diesem Gebiete die größten Umwälzungen vorgegangen, seitdem Richard Wagner eine völlig neue Art zu instrumentiren erfunden hat; die Bearbeiter fanden in der Originalpartitur viel Schönes, besonders Charakteristika packend getroffen; vieles dagegen mußte durchaus geändert werden. Bei der oft besprochenen Frage der Bearbeitung älterer Werke kommt es meiner Ansicht nach nur auf das Wie an; daß die nunmehr vorliegende Partitur ein wahres Muster ist, wenige zu stark instrumentirte Stellen, die man in der ersten Probe nach Gefallen modifiziren kann, ausgenommen, wird Niemand bestreiten; dem Einwande, daß Cornelius eben eine Stelle habe so klingen lassen wollen, wie sie dasteht, halte ich entgegen, daß er sich in dieser Absicht sehr oft täuschte*); das beweisen seine Änderungen, die er seiner Zeit auf Liszts Rat zu hunderten vornahm

*) Übersetzung von Alexander König. Berlin, Kleemann. Sechstes Bändchen pag. 9 ff.
**) cf. „Der Lohengrin in München". N. Z. f. M. 1867 Nr. 29 u. 30.

und die Ende 1872 gemachten Skizzen zu völliger Neubearbeitung, deren Ausführung nur der Tod verhinderte. Man darf nie vergessen, daß der Barbier das erste Werk war, das Cornelius von sich im Orchester erklingen hörte.

In der folgenden Einzelbesprechung beziehen sich die Citate auf die ältere Auflage des Klavierauszugs, die Angabe der Instrumentation auf die gedruckte (resp. autografirte) Neubearbeitung der Partitur, um den Besitzer des neuen Klavierauszugs einerseits über den Umfang der vorgenommenen Striche, andererseits über die ihm jetzt erklingende Instrumentation zu orientiren.

(Erste Scene.) Wie sich der Vorhang hebt, sehen wir Nureddin, einen vornehmen jungen Türken im Schlummer am Ende schwerer Krankheit von seinen Dienern umgeben, die ihn dem Tode nahe glauben, während er auf dem Wege der Besserung ist. Die Diener drücken ihre Gefühle in einem wunderbar weichen Chor (G-dur 4/4) aus, der von sanfter Umspielung der Streicher getragen wird. Nureddin hat vor seiner Krankheit Margiana, die liebreizende Tochter des Cadi Mustapha am Fenster gesehen, wie sie ihre Blumen begoß und entbrennt in heißer Liebe zu ihr. So ist denn sein erstes Wort beim Erwachen: „Margiana!" Von seinen Worten „Bleib ewig mir verschlossen, Edens Chor, will sich Dein Herz mir nur erschließen, o Margiana" verstehen die Diener nur, daß er von Eden spricht, und deuten dies so, daß Nureddin bald dort in Paradieses Mitten weilen werde; sie ziehen sich zurück, um ihn nicht zu wecken. Gleich diese erste Scene ist ein geschlossenes musikalisches Ganze. Dem Satz des Chors folgt ein ausgedehnter Es-dur-Satz, dann ein B-dur-Satz, beide natürlich mit modulatorischen Ausblicken, deren letzter uns wieder nach G-dur zurückführt. Bei dieser Rückkehr ist wirkungsvoll der doppelte Kontrapunkt**), in dem der zuerst in Es-dur unter Harfenbegleitung vorgetragene Gesang Nureddins und die B-dur-Gruppe des Chors nun gleichzeitig erschallen. Ganz prächtig ist der pp-Abschluß mit der sehnsüchtigen Solostimme über dem „Weck ihn nicht" des vorsichtig sich zurückziehenden Chors.

(Zweite Scene.) Die Äußerungen der Liebessehnsucht Nureddins füllen die nächste Scene. Seine anfängliche Heftigkeit wird durch ein festgehaltenes rhythmisches Motiv illustrirt; ruhiger macht den Verliebten ein hoffender Gedanke. Bostana, eine Verwandte des Cadi, hat ihm versprochen, Margianas Herz zu erforschen; er erwartet heute ihre Antwort.***) Während er so ans Fenster tritt, vergleicht er sich und die Blumen am Fenster Margianas; auch er möchte Labung von brennender Qual:

„O laß mich nicht welkend verderben,
O laß mich nicht sinken und sterben,
O mache mein Herz gesund!"

Diese ganze Betrachtung ist ebenfalls in geschlossene musikalische Form gekleidet. Da und dort schlingt sich ein ausdrucksvolles Blasinstrument um

*) Brief an Susanne Cornelius vom 18. Aug. 1858.

**) Siehe Notenbeispiel XV. Die Gedanken der Diener sind andere als die Nureddins, dennoch nehmen wir beide gleichzeitig in uns auf. Wenn wir in der bildenden Kunst, beispielsweise auf einem Relief N. Pisanos nebeneinander auf einem Felde verschiedene Scenen dargestellt sehen, so sagen wir, es fehlt die Geschlossenheit. Einzig die Musik hat die Fähigkeit, Verschiedenartiges zu gleicher Zeit auszudrücken, und doch ein geschlossenes Ganze dabei zu bleiben.

***) Von piu lento bis zum 2/4 Takt gestrichen. Klavierauszug pag. 34 u. 35.

die Singstimme, dann wird dieselbe von Ob. und Cl., später Fl. akkordlich aber reich harmonisch begleitet, eine farbenprächtige Stelle. Nun kehren die Anfangstakte (in F-dur) in A-dur wieder, welche Tonart jedoch bald wieder verlassen wird, um der Rückkehr der von Bläsern begleiteten Stelle Platz zu machen; die Begleitung übernehmen auch die Hörner, während dann nach Bedürfnis alle Holzbläser die Melodie der Singstimme verdoppeln. Die bei aller Freiheit dennoch strenge thematische Arbeit erkennt man, wenn man gewahr wird, daß der wie ein thematisch Neues klingende Eintritt von As-dur bei „Breit und getragen" doch wieder nur Nachbildung der früheren Fortführung der Singstimme ist. Die gewonnene Melodie dient zur Schlußbildung und wird dann vom Orchester auch wieder frei wiederholt, worauf die Scene in ihrer Haupttonart F-dur abschließt.

(Dritte Scene.) Geschwätzig verkünden uns Holzbläser den Eintritt Bostanas, gleich darauf abgelöst von den Streichern, die ihren salbungsvollen Gruß begleiten: „Sei Allahs Frieden über Dir, mein Sohn". Darauf wieder die Weise der Bläser. So ist Bostana sofort charakterisirt; nach morgenländischer Sitte schickt sie ihrem Bericht auch gleich vorher „und denke an ein gut Geschenk für mich".*) Der Name Margianas versetzt Nureddin in hochgradige Aufregung. Auch hier wieder eine bei aller Freiheit der Singstimme konsequent beibehaltene Figur. Doch Bostana bringt gute Botschaft. Nach Eintritt des erlösenden Quartsextakkordes erfolgt ein kleiner lyrischer Erguß (F-dur auch hier Haupttonart):

„So bist die Taube Du, die nach der Sturmfluth
Herniederfliegt zur Arche meines Herzens,
In der des Grames Riesenschlange zischt,
Darin Verzweiflung wie ein Schakal wimmert" ꝛc.

Erkennen wir in diesen Übertreibungen einerseits das glücklich getroffene orientalische Kolorit, so ist die Stelle auch interessant wegen der von C. in den Liedern ebenfalls beliebten Charakterisirung einzelner Worte. So sehen wir die Taube herniederfliegen (Fl.), hören des Grames Riesenschlange zischen (Piccolo u. gr. Fl.), den Schakal wimmern (Cl., Fag.), wobei die Posaune Furcht einjagt; den Tiger heulen (Cl. Fag. Hr.) und endlich die Nachtigall der Sehnsucht flöten (Cl. Fl.) — eine Stelle von köstlicher Komik. Bostanas gute Botschaft besteht in Verheißung eines Stelldicheins. Zeit: die Gebetsstunde, in der Cadi zur Moschee geht, Ort: Margianas Zimmer. Diese Eröffnung Bostanas gehört mit zum musikalisch Schönsten der Oper. Wir haben, Versetzungszeichen ausgenommen, einen völlig strengen Kanon**); diese Form geht aus dem Darzustellenden hervor***): Nureddin wiederholt, um sich Bostanas Worte genau einzuprägen, ein jedes derselben auf der Unterquinte.†) Aber da ist keine Spur von Zwang, die Melodie fließt oder vielmehr tänzelt so an-

*) Wörtlich aus dem Märchen herübergenommen.
**) Siehe Notenbeispiel XVI.
***) cf. Op. 6 Nr. 3. ꝛc.
†) Mit der völligen Originalität des Barbiers ist nicht behauptet, daß C. nichts von Anderen gelernt und das Gelernte verwertet hätte. Das vorliegende Duett fand in Berlioz' Cellini ein Vorbild, nämlich in dem Terzett „Zum Schluß des Carnevals" (Akt I, Sc. III).

mutig und man wird nicht inne, daß wir uns in der ſtrengſten muſikaliſchen Form befinden. Die Stimmen vereinigen ſich bei „Harre auf mich" zu einer Art an Schumann gemahnenden Seitenſatzes*) in der Tonart der Unterterz, dann erfolgt Abſchluß dieſer D-dur-Gruppe (die ſelbſt wieder zur Haupttonart der Scene F-dur im Unterterz-Verhältnis ſteht). Nureddin würde natürlich ſofort zu Margiana eilen. Aber Boſtana macht ihn aufmerkſam: „Die lange Krankheit hat Dich ganz entſtellt" und verſpricht ihm einen Barbier zu ſchicken. An dieſer Stelle ertönen die ruhmredigen Motive des Barbiers**), deſſen Freundſchaft zu Boſtana auf einer Art Seelenverwandtſchaft zu beruhen ſcheint; Geſchwätzigkeit wechſelnd mit ſalbungsvollem Pathos ſind auch ſeine Haupteigenſchaften. Nureddin wiederholt den hochklingenden Namen des „Abul Haſſan Ali Ebn Bekar" mit Staunen auf der Unterquinte (Erinnerung an den Kanon); er will Boſtana entlaſſen, doch zur größeren Sicherheit muß er ihr nochmals die Abmachungen wiederholen. Nach längerem Orgelpunkt der Dominante***) ſetzt alſo der Kanon (in F-dur) wieder ein, nur beginnt diesmal Nureddin und Boſtana imitirt ihn zur Bekräftigung. Zum Schluß erinnert ſie den enthuſiasmirten Liebhaber nochmals an den Backſchiſch und eilt davon. Die Muſik kadenzirt hier plötzlich noch einmal nach D-dur und Nureddin ruft Boſtana nach: „Vergiß den Barbier nicht". Dieſes plötzliche D-dur zwiſchen den Akkorden eines F-dur-Schluſſes wirkt ungemein fein. Der in Nureddins Wonnegefühl aufblitzende zu ſeiner erotiſchen Stimmung fremdartige Gedanke an den Barbier wird hiedurch aus dem Rahmen losgelöſt und enthält doch die ſeiner momentanen Wichtigkeit angemeſſene Geltung.

(Vierte Scene.) Nureddin bleibt allein mit ſeinem Glück. Die ganze folgende Scene†) iſt ſeinem Liebesjubel gewidmet. Der angegebene Strich beugt der Gefahr überwuchernder Lyrik vor. Durch die muſikaliſche Illuſtration der Scene, die der Liedform nahekommt, wogt die ſtürmiſche Bewegung der Violinen, die in jubelndem Aufſchwung zuerſt die dem Folgenden zu Grunde liegende Tonart (A-dur) herbeiführen und dann die im ſchönſten Fluſſe geführte Singſtimme umſpielen; dazwiſchen liegt die Stimme auch einmal frei: „Laß mir all' die ſelge Trauer" und mit gutem Grunde, denn dieſe Stelle kehrt kräftig harmoniſirt wieder am Schluſſe eines ruhigen Mittelſatzes, welcher ebenfalls der Bewegung entbehrt. Nach dieſer Stelle bricht das Gewoge aber ſofort wieder los und wird erſt durch den Eintritt Abuls unterbrochen.

(Fünfte Scene.) Schon das Ausſehen dieſes Biedermanns ſtimmt uns heiter. Sein gelbes Geſicht umrahmt ein langer, weißer Bart; bewaffnet mit Becken, Handſpiegel und einem Aſtrolabium tritt er gravitätiſch herein und macht Nureddin, der ihn noch nicht gewahrt, mehrere tiefe Verbeugungen (die tiefſte wird durch Poſaunenſolo††) mit ungeheurem Sprung in die Tiefe illuſtrirt). Die komiſche Wichtigthuerei gibt außerdem das Orcheſter köſtlich durch eine originelle

*) pag. 47 die erſten drei Syſteme geſtrichen.

**) Siehe Notenbeiſpiel XVII.

***) pag. 51/52 vom Eintritt des $^6/_8$ Taktes bis zu Nureddins Einſatz geſtrichen. Die aufſteigende Oboe-Tonleiter iſt Zuſatz des Bearbeiters.

†) pag. 58 vom $^4/_4$ Takt bis Beginn der fünften Scene geſtrichen.

††) Siehe Notenbeiſpiel XVIII.

Bläserfigur, die aus den Fagotten aufsteigt, wieder, während eine Sequenz, deren durch die Figur unterbrochene, dann taktweise folgende Glieder rhythmisch und melodisch das Herabbeugen des Körpers versinnbildlichen, der erwähnten Posaunenstelle vorhergeht. Nureddins Wink, gleich zu beginnen, beantwortet Abul mit einer prächtigen Anrede, während welcher das Verbeugungsmotiv der Sequenz, die Singstimme nachahmend, bald von diesem, bald von jenem Instrument, sogar der Pauke verkürzt herausgestoßen wird; die Schwatzhaftigkeit des Alten verleitet ihn zu einer Breite, die gepaart mit äußerstem Pathos, dessen die Rolle während der ganzen Oper hauptsächlich nicht entbehren darf, eine ungemein komische Wirkung hervorbringt. Nach diesem köstlichen, in der Singstimme einfach melodisch dahinfließenden Gesang (E-dur) beginnt Abul, unbehindert durch des ungeduldigen Liebhabers erneute Aufforderung zum Beginn seines Geschäfts mit Majestät (die Wendung nach C-dur ist sehr bedeutsam):

„Ich habe Dir Dein Horoskop gestellt,
Vernimm durch mich den Spruch der Sternenwelt:
Du hast gewählt die beste Zeit auf Erden,
Die man nur wählen kann, rasirt zu werden."

Trompeten und Posaunen begleiten feierlich diese Eröffnung, an welche sich köstliches Geberdenspiel anschließt, womit Abul und sein Horoskop von Nureddin abgewiesen werden. Letztere Stelle bildet die Einleitung in einen Zwiegesang in fis-moll; die beiden ersten Viertel (Klavierauszug pag. 64 Doppelstrich) gehören Abul, der das Horoskop zeigen will (Streicher), die beiden letzten der Abwehr Nureddins (Bläser); vom dritten Takt an schieben sich die halben Takte gleichsam übereinander, Abul wird zudringlicher, Nureddin ungeduldiger; im sechsten Takte wird Nureddin gebieterisch, ihm antwortet Abul mit mitleidigem Achselzucken. Ohne auf Nureddin zu achten, der ihm fortwährend ins Wort fällt, verkündet er das Orakel des Horoskops. Die musikalische Charakteristik ist wieder vorzüglich, Abuls langgezogener Gesang und Nureddins ungeduldige Triolen, später bei wachsendem Unwillen Sechszehntel. Abul behält wirklich das letzte Wort:

„Im Hause Alles magst Du heute wagen,
Doch bleib' zu Haus, sonst geht Dir's an den Kragen."

Nureddins erneute deutliche Aufforderung (wie außerordentlich wirkt hier das G-dur bei seinem Zwischenseufzer nach Margiana) kränkt den Alten. Er schlägt einen überlegenen mitteilenden Ton an*), um seinen Kunden für die Aufzählung seiner Fähigkeiten zu interessiren; über der Bewegung der Cellis lassen Piccolo und die großen Flöten bereits den Rhythmus dieser Aufzählung vorbereitend ertönen.

„Bin Akademiker,
Doktor und Chemiker,
Bin Mathematiker
Und Arithmetiker,
Bin auch Grammatiker,
Sowie Ästhetiker" 2c.

*) Siehe Notenbeispiel XIX.

geht es fort in infinitum (sehr schwer für den Sänger) und der unglückliche Nureddin muß den ganzen Schwall über sich ergehen lassen; die ungemein flotte Melodik und der übermütige Triolenrythmus wirken prächtig. Die Form der Aufzählung ist die eines freien dreistrophigen Liedes. Trotz der Herzenserleichterung fällt es Abul noch lange nicht ein, sein Werk zu beginnen. Nureddins: „Nun sag' einmal, Du unverschämter Schwätzer" beantwortet er: „O wie Du mich verkennest, daß Du mich Schwätzer nennest" 2c. und beginnt die Schicksale seiner sechs Brüder zu erzählen. Die Musik giebt die gekränkte Würde, die feierliche Erinnerung an die sauberen Gesellen trefflich wieder; jeder der Herrn hat ein komisches Epitheton, das seine Parallele im Orchester findet. Am witzigsten sind Bakbarah der Dickbäuchige (Große Trommel), Bukbuk der Spatzenscheuchige (Str. arco col legno*) und Schakkabak der Hustenkeuchige (gestopfte Hrn.) bedacht, ganz abgesehen von dem Effekte der uns so drollig klingenden türkischen Namen, der gleich wieder verwendet ist. Nureddins Geduldsfaden ist gerissen. Er öffnet die Thüre und ruft:

„He Ali, Sadi, Abbas, Achmed, Zofar, Omar, Dschofar, Jezid . . . Motawakel, werft ihn hinaus!"

Der zuletzt und mit besonderem Nachdruck gerufene Motawakel muß eine recht auffallende Figur sein und sich auch entsprechend benehmen. (Sechste Scene.) Der folgende Chor der Diener ist ein ebenso originelles als wirkungsvolles Musikstück von höchster Lebendigkeit und harmonischer Charakteristik; für den Text möge als Probe genügen:

„Du Narr, Du Schwätzer, Du Messerwetzer, Du Beckenträger, Du Haarabsäger" 2c.

Der Raum reicht leider nicht aus, auf alle die harmonischen Feinheiten einzugehen, man betrachte nur die wenigen Takte des Nachspiels**); in der Instrumentation ist besonders eine Chorverdopplung durch gestoßene Trompeten mit Posaunen charakteristisch, ebenso die Verwendung der Holzbläser. Während des eben erwähnten Nachspiels haben die Diener den Barbier an die Thüre gedrängt, dort macht er sich aber los, eilt in den Vordergrund und schwingt hier drohend sein Rasirmesser. Seine halb Nureddin, halb Motawakel geltende Anrede endigt in der von ersterem beim Herbeirufen gebrauchten Weise: „Ali, Sadi, Achmed" 2c. nur mit den abgeänderten Schlußworten: „Packt Euch hinaus!" Abuls Empörung über die schlechte Behandlung ist hochkomisch. Uber dem grollenden des der Pauke setzt sein „Wehe" auf g ein, der Baß fällt dann durch b auf a, über welchem Ton als Orgelpunkt Abul seinem Zorn Ausdruck verleiht, unterbrochen von kurzen Aufforderungen der Diener „Ergreife die Flucht" 2c. Mit furchtbarer Stimme singt er das uns schon bekannte Motiv: „nicht rege den Grimm des Abul Hassan Ali Ebe Beker" und kündet Nureddin, daß er ihm den Kopf scheeren werde, und wenn auch die Welt zittert und fällt. Darauf vernehmen wir die vorher in F-dur gehörte Aufforderung an die Diener in D-dur, wohin sich der Orgelpunkt auflöste. Nureddin gibt den Dienern einen Wink, sich zu entfernen. Sobald Abul sieht, daß er ge-

*) Zuthat der Bearbeitung.
**) Siehe Notenbeispiel XX.

wonnenes Spiel hat, behandelt er dieſelben als Sieger, beſonders Motawakel läßt er ſeinen Zorn fühlen. (Siebente Scene.) Nun zieht Nureddin andere Saiten auf. Seinen flehendlichen Worten, die eine ſchmeichelnde Violenfigur reizend begleiten (h-dur) gelingt es, den Alten endlich zum Beginne ſeiner Arbeit zu bewegen. Köſtlich iſt die die erwähnte Figur verwertende Illuſtration der Worte „ſanft wie Zephyrhauch ſoll meine Klinge übers Haupt Dir ſtreifen". Während Abul Schaum ſchlägt und ſich Nureddin inmitten der Bühne in die gehörige Poſition ſetzt, entflieht ihm wieder der Stoßſeufzer: „O Margiana, Du mein Alles". Abul, der die Worte auffängt, iſt als Schwatzhafter natürlich auch neugierig. So beginnt er ſchlau ein Liebeslied auf Margiana. Beim Nennen des Namens fährt Nureddin empor. Er wird vom Barbier belehrt, daß er auch Dichterkomponiſt iſt und in ſeinen jungen Jahren das Lied verfaßte. Wir vernehmen nun das Lied völlig, wozu Nureddin begeiſtert einfällt. Von beſonderer Schönheit iſt hierin die E-dur-Stelle „Wonnen der Liebe". Die Arbeit des Raſirens iſt ſchon halb beendet (nach türkiſcher Sitte erſtreckt ſie ſich auf den ganzen Kopf), da zeigt Abul neue Tücke: er vertieft ſich in die Erfindung einer großen Kadenz*), worüber er das Raſiren völlig vergißt. So ſitzt denn Nureddin von Neuem und wartet halbraſirt in bitterer Verzweiflung. Die Kadenz iſt köſtlich komponirt; ihr Eintritt wirkt umſomehr, als uns der fortſchreitende Rhythmus des vorhergehenden Liebeslieds die neue Störung nicht ahnen läßt. Unter dem ſtatt der Auflöſung E-dur fortissimo einſetzenden C-dur-Akkord muß der hingehaltene Liebhaber Abul in den Arm fallen (es muß den Anſchein haben, wie wenn Abul immer noch nicht aufhören wolle); Nureddin ſteht nur noch ein letztes Mittel zu Gebot, er beichtet von dem Stelldichein und fleht zuletzt: „Die Stunde naht und ich verſäume ſie; drum wenn ein Funke menſchlichen Gefühls, wenn je ein Hauch von Liebe Dich durchdrungen, auf meinen Knieen hier beſchwör' ich Dich: raſire mich!" Dieſe durch eine fieberhafte Violinfigur und Harfenarpeggien charakteriſtiſche C-dur-Stelle weiſt Veränderungen des Originals an der Stelle „ich liebe" ꝛc. zu Gunſten der Bearbeitung, ferner eine ſinnige Benutzung der Duettmelodie aus der dritten Scene bei „wenn Mittag iſt und die Muezzin rufen", auf. Auch mit dem nach der folgenden rührenden Umarmung Abuls angebrachten Striche iſt ein bühnengeſchickter Griff gethan.**) Der Bearbeiter ſah ſich genötigt, hier etwas freier vorzugehen, um die Modulation nach G-dur zu bekommen, was mit Benutzung des nach dem Striche ſtehenden Orcheſterzwiſchenſpiels gemacht iſt. — Abul raſirt nun eifrig weiter und ſucht ſeine Neugier vollends zu befriedigen. Den Humor in Frage und Antwort charakteriſirt ein reizender menuettförmiger G-dur-Satz; hiebei kommt der Alte auf die Idee, Nureddin ſchützend begleiten zu wollen, was letzterer natürlich ablehnt; endlich fertig raſirt begibt ſich N. ins Nebenzimmer, um ſich umzukleiden. (Achte Scene.) Natürlich denkt Abul nicht daran, das Haus zu verlaſſen. Nureddins Leichtſinn in ſeinen Augen ruft ihm das ſchon einmal heraufbeſchworene Geſchick ſeiner

*) Siehe Notenbeiſpiel XXI.

**) pag. 93 Takt 4 löſt ſich nach dem frei veränderten in B-dur einſetzenden Takt 1 Syſtem 2 von pag. 96 auf. Hiermit iſt eine unwirkſame Wiederholung ausgeſchloſſen.

Brüder wiederum ins Gedächtnis. Wir hören von ihrem, freilich durch sehr verschiedene Arten von „Lieben" hervorgerufenen Untergang in einer prächtigen Episode (C-moll) mit dem Schluß „was quält auch mich, den Jüngsten von den Sieben? Lieben! Oh!" Die ungemeine Feinheit des Musikalischen, die ja durch Worte überhaupt nicht wiederzugeben ist, kann ich leider überall nur andeuten, so vergleiche man z. B. pag. 102, 3. System, letzter Takt u. folg. als Charakteristik der Hiebe.

(Neunte Scene.) Inzwischen hat sich Nureddin in einen prächtigen Anzug geworfen, und will eben in raschen Schritten hinwegeilen; da erblickt er den immer noch vorhandenen Abul, der darauf besteht, seinen Schützling zum Stelldichein zu begleiten. Die Not gibt ihm nun endlich den rettenden Gedanken ein; (Zehnte Scene.) er ruft die Diener herbei und befiehlt ihnen, den sichtbar fieberkranken Barbier in Kissen zu betten, ihm die von seiner eigenen Krankheit noch vorhandene Medizin einzugeben und ihn so vom sicheren Tode zu retten. Im Getümmel der Diener um Abul entkommt Nureddin. Letztere Vorgänge bilden den Schluß des Akts. Die vorhergehende neunte Scene halte ich musikalisch für nicht so bedeutend, wie ihre Vorgänger (vom Eintritt des zweistimmigen Satzes wieder schöner), dagegen steht der Schluß des Aktes auf der genialen Höhe des Ganzen und ist es mit Freuden zu begrüßen, daß die Bearbeitung die neunte und zehnte Scene mit aufnahm und somit die Zusammenziehung der beiden Akte in einen nicht sanktionirte. Man ist von der Art der Aufführung in letzterer Form, welche wegen des mangelnden Fortschritts in der Handlung des ersten Akts und der hiedurch befürchteten Ermüdung seitens der Zuschauer für die bühnenwirksamere gehalten wurde, durch öfteres Probiren und Vergleichen wieder abgekommen. Ich habe das Werk in beiderlei Aufführungen wiederholt gehört und halte die nach der Vorschrift ausgeführte, nunmehr in München übliche entschieden für die richtige.

Musikalisch betrachtend begegnen wir beim erneuten Herbeirufen der Diener dem uns aus dem Schluß der fünften Scene bekannten Motive, diesmal erst in den Fagotten, dann in andern Bläsern (auch Piccolo) und Streichern, situationsgemäß durch Triller verändert. Sehr charakteristisch ist die Weise Nureddins „O sehet den Armen", die dann vom Chor aufgenommen wird „So lasset uns eilen". In äußerst komischer Verwendung finden wir gleich wieder das Thema „Ali Sadi" 2c., wie der unter einer dichten Hülle von Kissen und Decken stöhnende Abul die Diener um Erbarmen anfleht. Der Witz liegt in der pathetisch harmonisirten den Streichern tremolo zugeteilten Begleitung. Gleich darauf setzt der Chor mit dem ff a capella gebrachten „Abul Hassan Ali Ebn Beker" ein, in der lächerlichen Situation durch seine Bedeutsamkeit von komischer Wirkung.

Der zweite Aufzug beginnt mit dem von verschiedenen Bläsern unter tremolo tiefer Streicher gebrachten Thema der Muezzinrufer (fis-moll).*) Es ist mir nicht gelungen, zu ermitteln, ob C. ein Originalthema verwerthet hat, wie dies Andere, z. B. Weber im Oberon mit Erfolg thaten. Die Durchführung des imitirenden Themas wird nur einmal unterbrochen durch Voraus-

*) Siehe Notenbeispiel XXII.

nahme des jubelnden Schlusses der folgenden ersten Scene des zweiten Akts „Nun komm, mein Schatz, der fromme Cadi geht", dann wird der Muezzinruf wieder, diesmal auch von den Streichern aufgenommen und unter Berührung der Einleitung zur Liebesscene in den Vortrag des folgenden Terzetts der ersten Scene übergegangen. So sind wir in dieser Einleitung*) des zweiten Akts für das unmittelbar Folgende in Stimmung versetzt. Nachdem sich der Vorhang gehoben hat, zeigt uns die Bühne ein reiches geräumiges Frauengemach (Margianas Zimmer), auch die uns schon bekannten Blumen (cf. Akt I Scene 2). Margiana hat soeben von Bostana die Nachricht von Nureddins Kommen erhalten. (Erste Scene.) Sie stürzt voll Seligkeit in ihr Gemach: „Er kommt, er kommt! O Wonne meiner Brust! Wie werd ich jubeln ihn zu sehen!" — eine Weise in A-dur, die auf mancherlei modulatorischen Umwegen dahin zurückkehrt, in Art eines durchkomponirten Liedes. Der zu Grunde liegende Gedanke „er kommt" wird sofort von der Begleitung aufgenommen und taucht aus dem Orchester (durchweg Bl.) auf, während die Singstimme praktische Pausen hat. Zu einer andern Thüre herein kommt Bostana: „Er kommt, er kommt! O wonnigliche Lust! Wie wird er staunen, Dich zu sehen!" mit der gleichen Melodie, welche Margiana brachte; letztere ergeht sich in neuen Kontrapunkten über dem bis auf kleine Änderungen getreu festgehaltenen Cantus firmus. Nach kurzer Zeit machen wir auch die Bekanntschaft des Papa Cadi; er kommt zur Mittelthüre herein mit einem Brief und Schlüssel in der Hand: „Er kommt, er kommt, o wonnigliche Lust! Wie wirst Du staunen, ihn zu sehen!" Dieses „er kommt" aus des Cadi Munde wirkt sehr frappant; natürlich meint er nicht Nureddin, sondern nur eine große Kiste, in welcher sein alter Freund Selim mit der Forderung Margianas zum Weibe die Morgengabe übersendet. Nirgends im ganzen Werk werden wir mehr inne, daß wir uns, wie zu Anfang bemerkt, auf dem Boden der alten Oper befinden, als in diesem Terzett, in welchem nun auch der Cadi den Cantus firmus bekommt, während die beiden Oberstimmen, Margiana tunlichst kanonisch, begleiten. Ganz reizend ist der Schluß dieses prächtigen Musikstücks**) ohne jede Begleitung,***) auf welchen das Orchester mit einem sehr schönen ruhigen, auf verschiedenen Stufen wiederholten Motiv einfällt.†) Margiana läßt sich durch die Mitteilung von Selims Werbung, den wir uns als dem Cadi gleichalt vorzustellen haben, durchaus nicht einschüchtern. „Dein Wille, Herr und Vater, ist der meine, gehorsam danket Deine Tochter Dir" antwortet sie unter Aufnahme des erwähnten Motivs, wendet sich aber gleich wieder an Bostana, um mehr von Nureddin zu erfahren, während der Cadi eifrig beschäftigt ist, die inzwischen von Dienern herbeigebrachte Kiste auf ihren Inhalt zu untersuchen. Dieses reizende Spiel von Antworten Margianas auf des von der Größe seines Schatzes entzückten Cadi Fragen mit ihrer Unterhaltung über Nureddin, ihren Schatz, mit Bostana währt bis zum Gebetsrufe des Muezzin, den wir

*) Klavierauszug pag. 116 System 4 Takt 3 sind die folgenden 9 Takte gestrichen.
**) cf. unter Op. 7.
***) Siehe Notenbeispiel XXIII.
†) Siehe Notenbeispiel XXIV.

wie von den verschiedenen Moscheen der Stadt in seiner monotonen Feierlichkeit über dem wirbelnden fis der Pauke ertönen hören. Die Musik weist in der Fortbildung des erwähnten Motivs wieder echte Perlen auf, höchste Innigkeit und süßesten Wohlklang. Dabei ist die ganze Partie von großer formaler Klarheit, indem wir eigentlich vom Einsatz Margianas an eine dreimalig natürlich frei behandelte Liedform vor uns haben. In den Gebetsruf stimmen nun auch die drei Personen auf der Bühne in schönem dreistimmigen, später durch Hinzutritt des dritten Muezzin vierstimmigen Satze ein, freilich von ihren religiösen Empfindungen bald durch weltliche Gedanken abgezogen, „Nun komm, mein Schatz" u. s. f. Der Cadi wirft der Kiste noch einen entzückten Blick zu und eilt hinweg — der Augenblick ist da.

Das Orchester kommt vom verklingenden Gebetsruf auf den Ausdruck von Nureddins drängenden Gefühlen; (Zweite Scene.) Bostana führt letzteren herein und zieht sich zurück.

Von Allem, was Nureddin in seinen Träumen der Geliebten anzuvertrauen hatte, kann er jetzt nur ein einzig Wort noch finden: „Ich liebe Dich!" Margiana bricht eine Rose, die einzige Blume, die nicht demutvoll vor dem Geliebten das Haupt neigt; sie läßt die Blume für sich sprechen: „Ich liebe Dich". Diese gegenseitige Erklärung der Beiden, die sich nie gesehen, gewiß ein sehr präcises Verfahren, hören wir in einem melodisch höchst einfachen B-dur-Satze, der durch das Wechseln von Viervierteltakt und Dreiviertelakt eigenartigen Reiz erhält. In einem anschließenden D-dur-Satz, dreiviertel Takt, von gleicher Einfachheit der Melodie vereinigen beide ihre Empfindungen. In dieser Partie der Oper, die auf einmaliges Hören wohl von Jedermann verstanden werden wird, ist eine Seite von C. dichterischem und musikalischem Schaffen, die lyrisch innige, wie im Extrakt enthalten. Die Begegnung der beiden Liebenden, deren Verzögerung durch den ganzen ersten Akt sie uns mit höchster Spannung erwarten läßt, frappirt durch die beispiellose Einfachheit der Mittel, womit das rein Musikalische zu Stande kam; sie zeigt uns Nureddin in neuem Licht als Menschen, der nur Empfinden ist, aber ohne Pathos, in völlig abgeklärter Leidenschaft. Es ist eine wunderbare, rafaelmäßige, von idealster Sinnlichkeit durchdrungene Liebe. Margiana, die wir bisher durchaus nicht als die übliche empfindsame Schönheit, sondern ihrem Vater gegenüber sehr von der praktischen Seite kennen gelernt haben, hat all ihre Schalkheit abgestreift. Ihre Empfindung hat den gleichen Charakter — es liegt etwas ungemein Keusches, Reines, Ethisches in der Scene,*) für den Charakter ihres Schöpfers in hohem Maße bezeichnend. — Der Humorist Cornelius läßt jedoch nicht lange auf sich warten. Wir vernehmen jählings den guten Abul vor dem Fenster „O Nureddin! genieße froh Dein Glück. Sei ohne Furcht, es wacht vor diesem Fenster Dein Abul Hassan Ali Ebe Beker"; (Dritte Scene.) er verstand sich auf irgend eine Weise dem Heilverfahren der Diener zu entziehen und hat seinen Vorsatz ausgeführt. Voll väterlichen Mitgefühls singt er diese Worte in breiten Tönen vor des Cadi Haus.

*) Die Instrumentation der Bearbeitung ist vorzüglich. Man beachte allein die Stelle, wo das Blech ppp einsetzt!

Die Bearbeitung hat an dieſer Stelle abermals einen glücklichen Griff gethan. Im Original ſtürzt Boſtana herein „— — der tolle Kauz ſingt drüben vor dem Haus von Liebesglück" ꝛc. und verſchwindet dann ſofort wieder. Da dieſer kurze Auftritt die Geſchloſſenheit zerriß, wurden Nureddin die citirten Worte in den Mund gelegt, Boſtana wurde unnötig. Die Abänderung der Muſik hält ſich in dankenswerter Weiſe an die Verwendung von Gegebenem. Mit großer Feinheit iſt das Lauſchen der Liebenden, ob kein neuer Lärm entſteht, im Orcheſter wiedergegeben. (Vierte Scene.) Dann kniet N. zu Füßen der Geliebten nieder und ſind die Beiden ſo in ſich vertieft, daß ſie auch Abul, der in ſeliger Erinnerung vor dem Fenſter ſein uns bekanntes Liebeslied angeſtimmt hat, nicht vernehmen. Dieſer Wechſel von ſüßem Spiel der Minne auf und Abuls Geſang hinter der Bühne findet durch plötzlich ertönendes Wehgeſchrei ein jähes Ende. (Fünfte Scene.) Haben wir in der letzten Scene faſt nur Wiederholung von Motiven gehört, ſo tritt uns jetzt ein neues entgegen, im Baß liegend und in ſeiner kräftigen Führung an Bach'ſche Gavotten erinnernd. Daß nun Boſtana beruhigend herbeieilt, iſt wohlmotivirt und wirkſam; letztere Eigenſchaft wäre durch den kurz vorher erfolgten Auftritt ebenfalls abgeſchwächt. Der Cadi kam nach Hauſe und gab einem ungeſchickten Sklaven eigenhändig die Baſtonade. Kaum haben wir dieſe Nachricht von Boſtana vernommen, da ertönt draußen Abuls Stimme: „Weh wir, man mordet meinen Freund! Cadi, verruchter Mörder! Heda! Helft ihr Leute!" und gleich darauf wehrufende Stimmen herbeieilenden Volks, das gerne bereit iſt, dem Cadi etwas näher zu rücken. Nun kann Nureddin nicht mehr unbemerkt entfliehen. In ihrer Aufregung räumen Boſtana und Margiana die noch daſtehende Kiſte aus, Nureddin verſteckt ſich darin, Boſtana ſchließt ab, ſchiebt Margiana hinaus und ſtößt ſofort auf Abul, der mit Dienern Nureddins hereinſtürzt; (Sechſte Scene.) dieſen ganzen Vorgang begleitet die Muſik mit der Durchführung des eben erwähnten Motivs (das auch in der Umkehrung erſcheint). Daneben erſcheinen noch zwei andere, ein diatoniſch aufwärts ſteigendes und ein chromatiſch fallendes. Abul iſt feſten Glaubens, Nureddin ſei vom Cadi ertappt und ermordet worden. Boſtana, die ihn benutzen will, um Nureddin noch fortzuſchaffen, verſteht er falſch und ſtürzt wehklagend über die Truhe, die den vermeintlichen Leichnam enthält.

(Siebente Scene.) Die folgenden aufgeregten Scenen werden eingeleitet durch einen tremolo-Orgelpunkt der Violinen auf C, unter welchem Abul klagt und eben Befehl gibt, die Kiſte weg zu tragen, als der Cadi hereineilt und die ſcheinbaren Diebe der Morgengabe aufzuhalten ſucht. Die Violinen halten ihr C feſt. Mit dem Auftritt des Cadi beginnt unter den Singſtimmen in Bäſſen und Cellis ein Thema, das wir etwas näher betrachten müſſen. Es erſcheint in f-moll und wendet ſich im Verlaufe nach d-moll, ſchließt dann wieder in f-moll*); mit ihm wird alles Folgende, kurze Zwiſchenſpiele abgerechnet, beſtritten; es hat nämlich die Eigenſchaft, daß es als Kanon entwickelt werden kann, aber nicht bloß einfach taktweiſe, ſondern auch auf den halben Takt ſich folgend. Dies Thema nimmt nun der Cadi in f-moll auf: (Achte Scene.)

*) Siehe Notenbeiſpiel XXV.

„Verruchte Diebe, die ihr offen
Am hellen Tag beraubt mein Haus" u. s. f.

Die Violinen umspielen die Melodie in lebhaften Sechszehnteln (2/4 Takt); ihm antwortet Abul auf der Unterquarte in c-moll:

„Verruchter Cadi, der du offen
Den Freund erschlugst in deinem Haus" u. s. f.

Die Bewegung der Geigen dauert fort, der Cadi hat kontrapunktirende Noten, die vier Diener Nureddins protestiren akkordlich. Nun stürzen Freunde des Cadi zu seiner Unterstützung herbei. Sie bringen das Thema als vierstimmigen Männerchorsatz auf den Worten:

„Welch' arges Unheil hat betroffen
Freund Mustapha dein armes Haus" u. s. f.

Dazwischen Ausrufe Abuls, des Cadi's, akkordliche Einsätze der Diener. Von der Straße dringen Klageweiber herein in langen, weißen Kleidern und mit fliegenden Trauershawls:

„Bekleidet euch mit Trauerstoffen,
Ein Mord geschah in diesem Haus" u. s. f.,

das Thema als dreistimmigen Frauenchor bringend; dabei gesellen sich des Cadi Freunde zum akkordlichen Zwischenrufen der Andern, nehmen aber bald ein aufsteigendes Gegenthema in Sechszehnteln zum praktischen Nachsatz der Klageweiber auf. Das Chaos wird noch größer. Bewohner von Bagdad eilen von der Straße in buntem Knäuel herein:

„Wo ist er, den der Stahl getroffen,
Vermaledeit sei dieses Haus" u. s. f.

Bei diesem Einsatz, dem vier Takte des Orchesters allein vorangehen, beginnt der erste Kanon*), indem die Klageweiber im folgenden Takt imitiren. Die andern Stimmen verhalten sich in der charakterisirten Weise. Nach abermaligen vier Takten Orchester holt die Musik zu neuer Steigerung aus: der Cadi beginnt das Thema,**) Abul imitirt auf dem halben Takt,***) eine Zusammenziehung, die der immer erregteren Situation angepaßt ist; darauf der Nachsatz der Klagefrauen, unterstützt durch den Chor der Bewohner von Bagdad, dazwischen die Sechszehntelbewegung seitens Abuls und der Diener Nureddins, zuletzt alle Anderen. Nach zwei Takten Orchester kommt der letzte Trumpf, nämlich die Teilung sämtlicher vokalen und instrumentalen Stimmen in zweistimmigen Satz, der den zweiten, vorher vom Cadi und Abul gebrachten Kanon, in der Umkehrung bringt. An dieser Stelle klingt das Blech vorzüglich, die drei Posaunen auf Abuls, die Trompeten auf des Cadi Seite verwendet. Die Pauke allein, unfähig den Kanon mitzumachen, wirbelt als Lärminstrument (könnte der größeren Klarheit des zweistimmigen Satzes zu Liebe pausiren). Während des folgenden Orchesternachspiels entsteht ein allgemeiner Tumult um die Kiste. Nureddins Diener wollen sie aufladen, werden aber wiederholt

*) Siehe Notenbeispiel XXVI.
**) Der angezeigte Strich ist wohlangebracht, damit die Scene nicht zu lange dauert.
***) Siehe Notenbeispiel XXVII.

daran gehindert und werfen sie um. Der Cadi und seine Freunde wollen sie in den Hintergrund schleppen und stellen sie wieder auf u. s. f.

(Neunte Scene) Durch das Getümmel brechen sich endlich vier Bewaffnete Platz. Der Lärm war bis zum Palaste des Kalifen gedrungen, letzterer erscheint in eigener Person. Sein Auftritt wird durch eine kräftige Figur in den Bläsern eingeleitet. Die Kämpfer weichen in Parteien zur Seite.

Die folgende Aufklärung, die sich der Kalif geben läßt, können wir im Großen und Ganzen betrachten. Der Cadi beschuldigt Abul des Diebstahls, der Barbier Margianas Vater des Mordes! Die Wahrheit kann nicht lang verborgen bleiben, Bostana und Margiana werden gerufen, um den Schlüssel zu bringen, man öffnet und findet Nureddin, der in seinem Versteck ohnmächtig geworden ist. Wir müssen bedenken, daß er Rekonvalescent ist. Die Musik hält sich durchaus an schon bekannte Motive, Abul schickt natürlich seiner Rechtfertigung die Aufzählung seiner vortrefflichen Brüder voraus (cf. pag. 76), bekennt sich auch dem Kalifen als Gesamtmensch und Universalgenie. Beim Eintritt Margianas, deren eiliges Herbeirufen seitens des Cadi durch Sechszehntel komisch ausgedrückt ist, ertönt das $^{7}/_{4}$ Takt-Motiv der Liebesscene. Wie Abul den bewußtlosen Nureddin etwas über den Rand der Kiste herauszieht, erschallt ein allgemeiner Schreckensruf. Das Orchester charakterisirt das Entsetzen durch schneidende Vorhalte und wie das heraufsteigende Verhängnis des Cadi steigen Posaunenklänge in die Höhe; das Abnehmen der Instrumente zum Ausdruck der dem ersten Schreckensschrei folgenden bangen Stille ist von großer Wirkung.

Der folgende Chor mit der Grundtonart A-dur wird durch ein Terzett (Abul, Kalif, Cadi) eingeleitet,*) dessen Thema der Chor später bringt. Der Cadi steht wie versteinert und macht den Eindruck eines Träumenden, der sich von einem Alpdruck zu befreien sucht. Abul klagt. Der Kalif ist als mit größerem Scharfsinn wie seine Unterthanen begabt dargestellt; er findet sich sofort:

„Ein Licht geht mir nun auf,
Es spielte hier die Liebe ihre Streiche".

Bostana and Margiana beginnen eine Art Mittelsatz in h-moll (ganz reizend melodisch), in dem sie sich dem vorhergegangenen „Wach auf" des Terzetts anschließen; nach dem so entstandenen Quintett setzt dann der Chor ein und wir hören eine Gruppenteilung, bestehend aus den fünf Solisten auf der einen und dem Chor auf der andern Seite. Abul hat sich über Nureddin gebeugt. Er findet plötzlich Leben in ihm, beginnt auf des Kalifs Gebot**) mit allerlei Späßen Erweckungsversuche, wozu er das Liebeslied singt.

Nureddin erwacht durch den Geruch der ihm von Margiana geschenkten Rose, stimmt in das Lied mit ein, wird langsam aus der Kiste und zur Geliebten geleitet, vor deren Füßen er niedersinkt. Cadi: „He Mustapha, wach auf!" Der Kalif erinnert den Vater daran, daß nun ja wirklich der Tochter Schatz in der Kiste war, der Alte gibt seinen Segen, Abul wird an den Hof

*) Siehe Notenbeispiel XXVIII.

**) Bei der Stelle des Chors: „Ach kein Barbier" u. s. f. stehen die Posaunen Partitur pag. 4607 2 bis 4 irrig eine Terz zu tief.

gezogen, um seines Lebens Märchen zu erzählen, eine Aufforderung, die uns noch mit einem neuen kurzen Motiv bekannt macht, während alles Bisherige mit Bekanntem bestritten wird. Darauf beginnt Abul eine Huldigung für den Kalifen: „Heil diesem Hause, denn Du tratst ein" u. s. f. mit jedesmaligem „Salamaleikum!" nach jedem Vers, wozu alle Andern begeistert einfallen. Abul zeigt sich hier noch einmal in vollem Lichte und die gemütvolle, herrliche Fis-dur-Melodie ist gerade der richtige Geleiter für die Stimmung, in der uns dies echte Kunstwerk entläßt, dazu der Schluß eine letzte Kundgebung des enormen harmonischen Reichtums des Komponisten, indem die Noten Abuls vom Chorsopran wiederholt werden, mit jedesmaliger genialer Änderung der Harmonie. Während der Kalif sich zum Gehen wendet, fällt der Vorhang. Die festlichen Klänge des vollen Orchesters rufen uns hiebei das „Vergiß den Barbier nicht" (cf. I Sc. 3) nochmals sinnig zu.

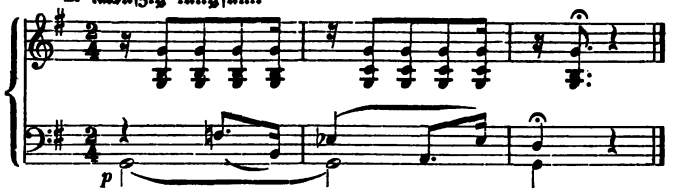
Es erübrigt noch die Betrachtung der Ouverture, meines Erachtens des schwächsten Stückes im ganzen Barbier. Verschiedene Motive der Oper sowie ein außerordentlich schönes neues*) tauchen auf; leider wechselt der Takt so häufig, daß keines derselben zu ruhiger Geltung kommt; durch Annahme der in der gedruckten Partitur vorgeschlagenen Striche kann diesem Mißstand einigermaßen abgeholfen werden. C. selbst unterzog das Stück wiederholter Bearbeitung; wohl in Rücksicht auf diese Ouverture und die zum Cid nannte der übermäßig bescheidene Mann sich „keinen ordentlichen Musiker"; die Beherrschung der sogenannten Hauptform (Form der Ouverture, des ersten Satzes einer Sonate, Sinfonie u. s. f.) war ihm nicht gegeben, seit seinen Schülerjahren hat er sich aber auch nicht darum bemüht. So sehr er, der Dichtermusiker, der musikalische Lyriker, der die Liedform vollendet beherrschen und in seinen Chorkompositionen aus dem Text heraus neue Formen geschaffen hat, seinen Standpunkt ästhetisch rechtfertigen konnte, so sehr mußte er hier den Mangel empfinden, rein musikalische Motive ohne Anhalt der Worte nicht architektonisch aufbauen zu können. So entstand eben die Aneinanderreihung von Themen, die, wie gesagt, einen unruhigen, unstäten Eindruck hervorruft; die Themen selbst verlieren dabei von ihrer genialen Schönheit, ein merkwürdiger Beweis, wie sehr es nicht nur auf ein Thema an sich, sondern weit mehr als man gewöhnlich annimmt auf die Stelle ankommt, an der dasselbe steht, d. h. was ihm vorhergeht und sogar was folgt, mit einem Worte, auf die Proportionen des Stückes. Ich erinnere nur an die Untersuchungen, die Fechner an Mozart'schen ersten Sätzen über den goldenen Schnitt vorgenommen hat.

Die Bearbeitung nahm in der Ouverture noch einige sonstige Änderungen vor. So pag. 17 System 3 Takt 5 ff. sind sieben Takte gestrichen, System 6 nach Takt 5 sechs Takte eingefügt, nach denen gleich zum $^6/_8$ Takt pag. 19 System 2 gesprungen wird. Pag. 23 System 3 $^2/_4$ Takt finden sich Veränderungen, ebenso sind die Schlußtakte verbreitert. (Takt 7 von rückwärts wurde verdoppelt, Takt 6 vervierfacht.)

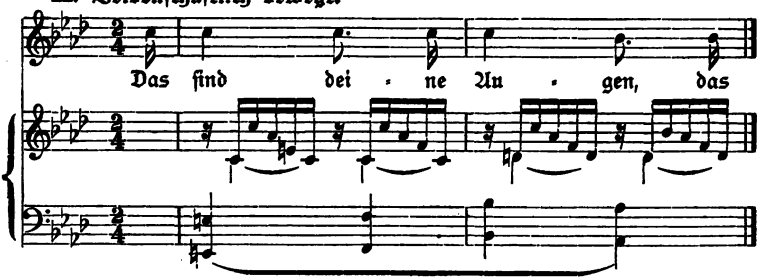
*) Siehe Notenbeispiel XXIX.

Notenbeiſpiele.

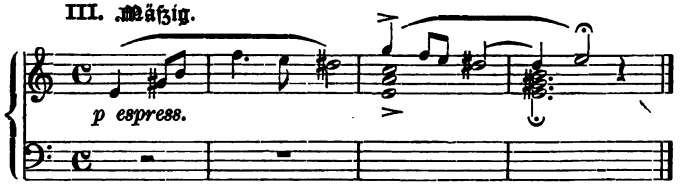
I. Mäßig langſam.



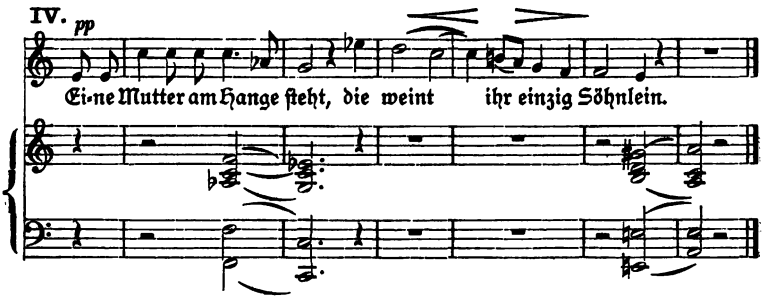
II. Leidenſchaftlich bewegt.



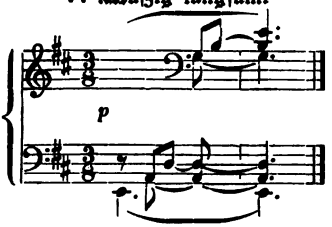
III. Mäßig.



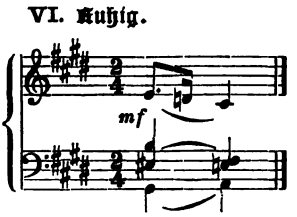
IV. pp



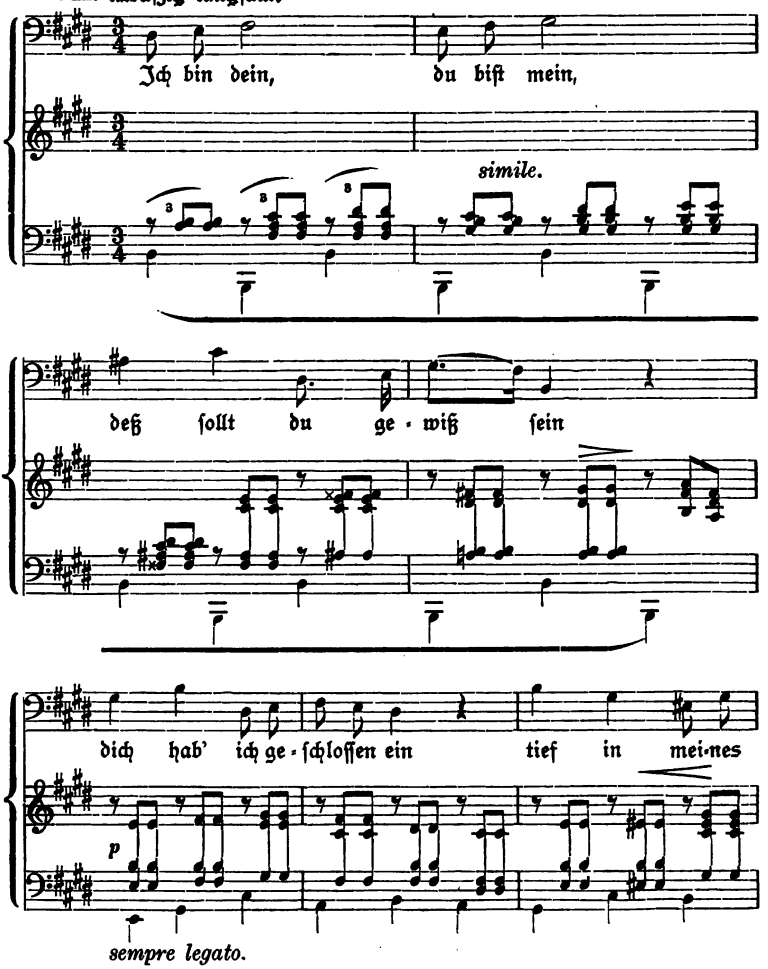
V. Mäßig langſam.

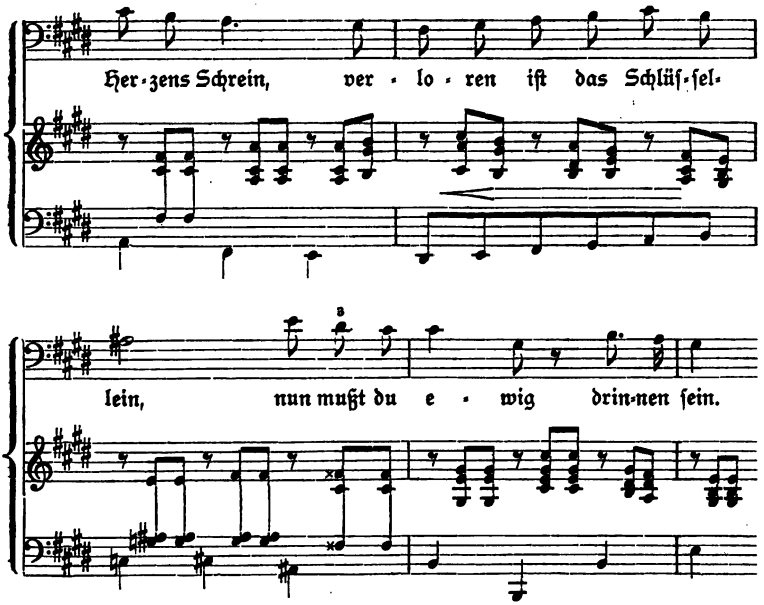


VI. Ruhig.

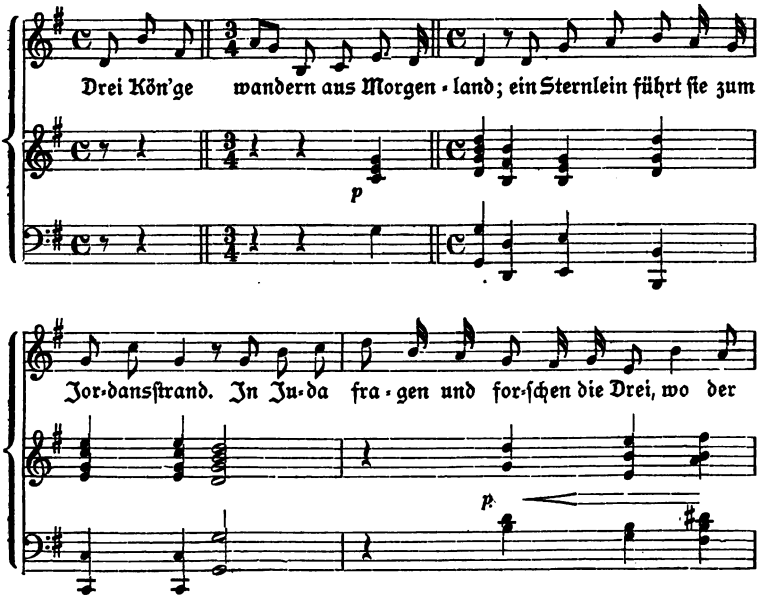


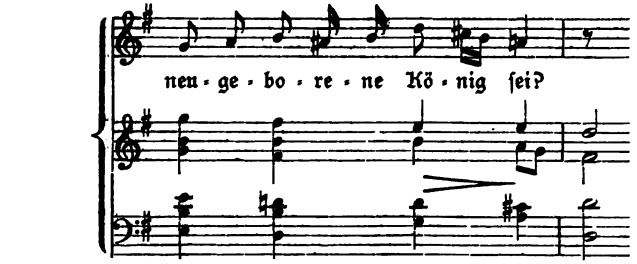
VII. Mäßig langſam.

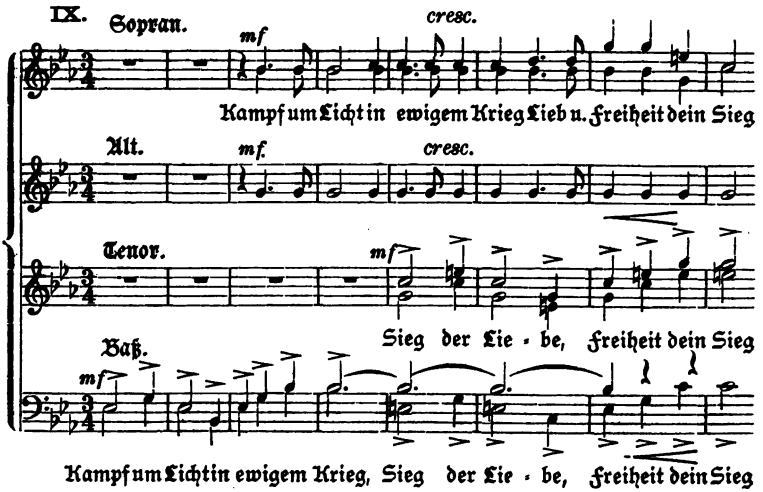


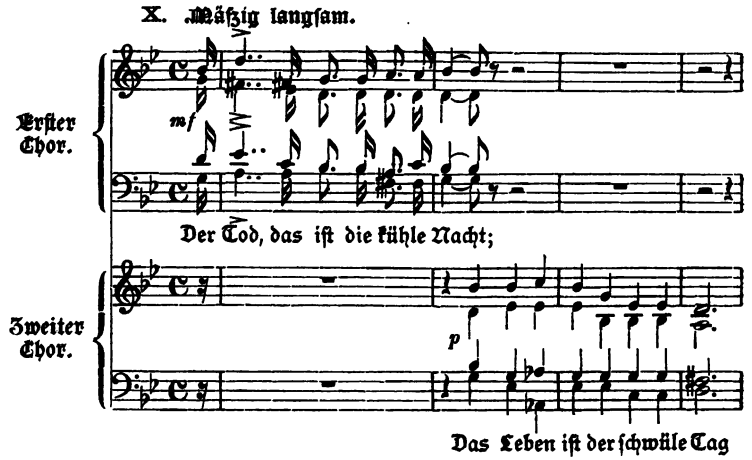


VIII. Langſam, der begleitende Choral ſehr breit.

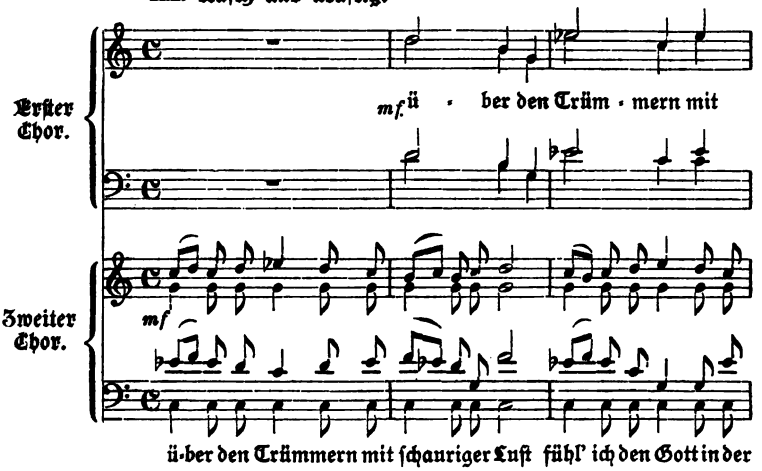



neu · ge · bo · re · ne Kö · nig ſei?

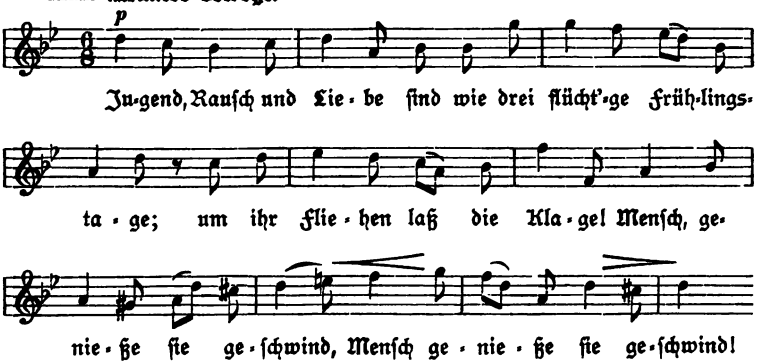

IX.
Sopran.
mf
cresc.
Kampf um Licht in ewigem Krieg Lieb u. Freiheit dein Sieg
Alt.
mf.
cresc.
Tenor.
mf
Sieg der Lie · be, Freiheit dein Sieg
Baß.
mf
Kampf um Licht in ewigem Krieg, Sieg der Lie · be, Freiheit dein Sieg


X. Mäßig langſam.
Erſter Chor.
mf
Der Tod, das iſt die kühle Nacht;
Zweiter Chor.
p
Das Leben iſt der ſchwüle Tag

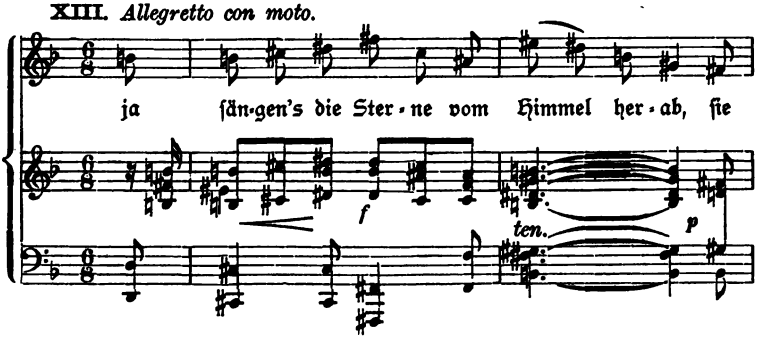
XI. Raſch und kräftig.

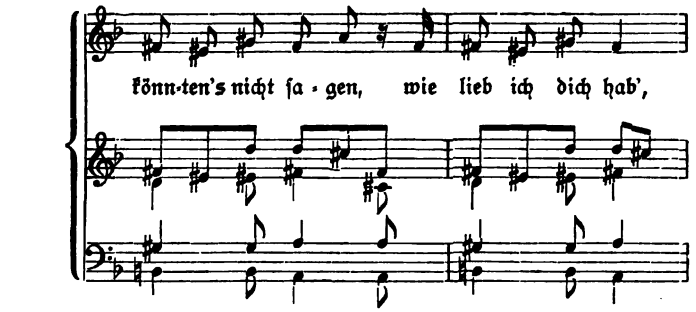


XII. Munter bewegt.

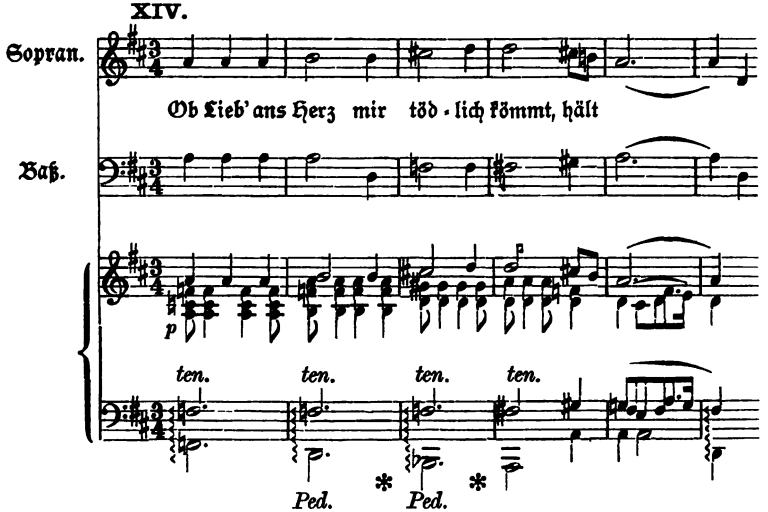


XIII. *Allegretto con moto.*

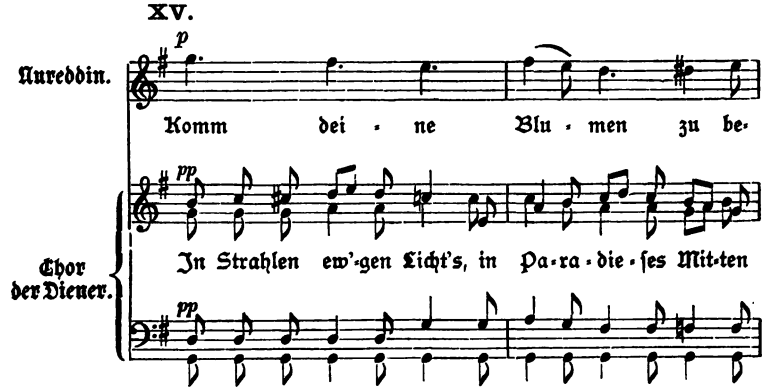


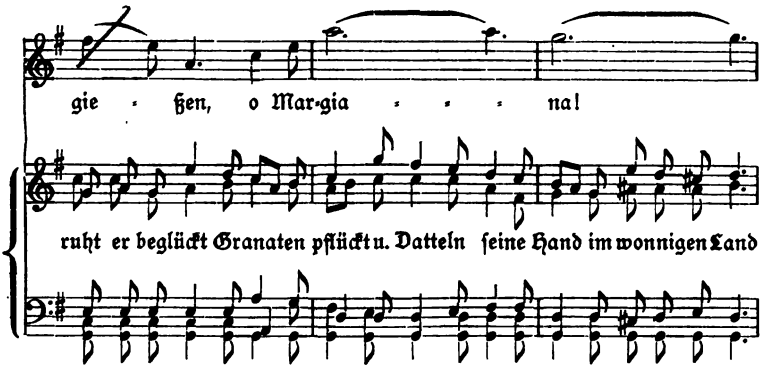

könn-ten's nicht ſa - gen, wie lieb ich dich hab',

XIV.

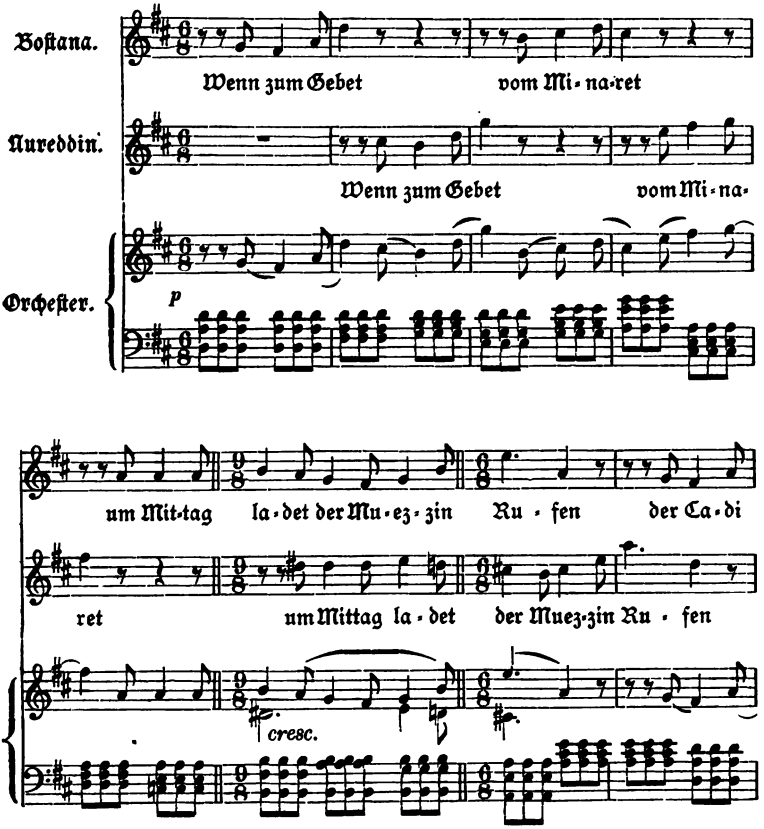

Sopran.
Ob Lieb' ans Herz mir töd - lich kömmt, hält
Baß.
p
ten. ten. ten. ten.
Ped. Ped.

XV.

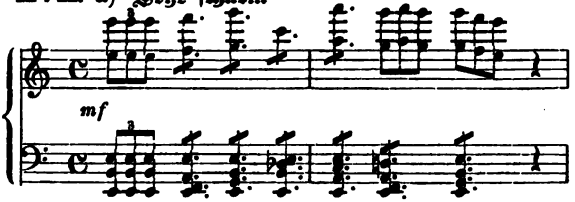

Nureddin.
p
Komm dei - ne Blu - men zu be-
Chor der Diener.
pp
In Strahlen ew'-gen Licht's, in Pa-ra-die-ſes Mit-ten
pp



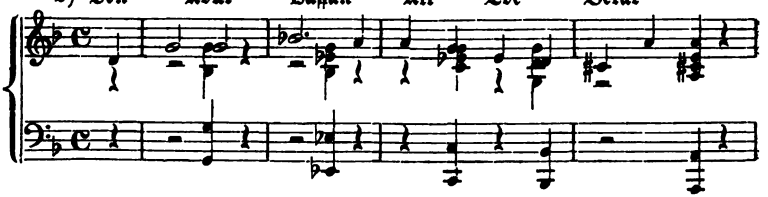
XVI. Sehr ſchnell.



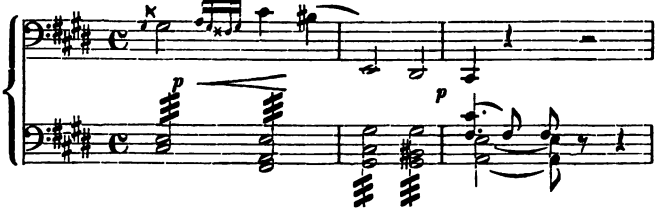
XVII. a) Sehr ſchnell.



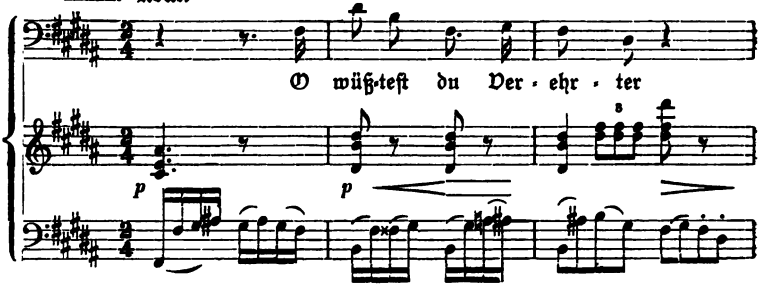
b) Den Abul Haſſan Ali Ebe Bekar



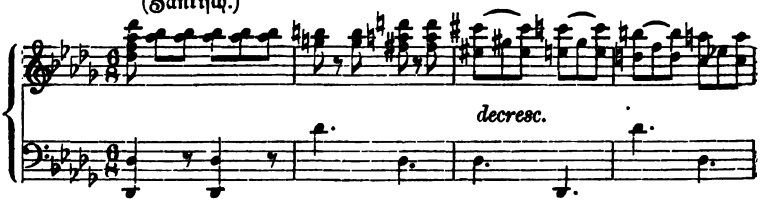
XVIII. Poſaune. NB.

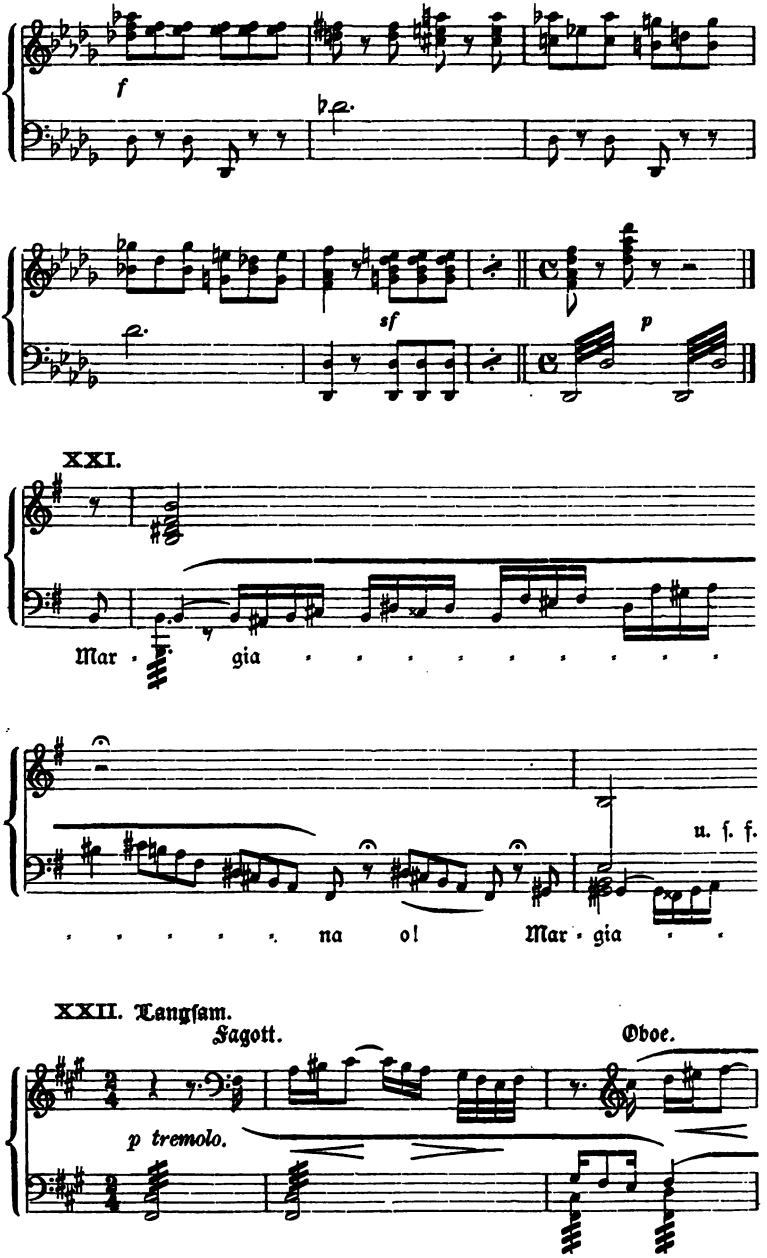


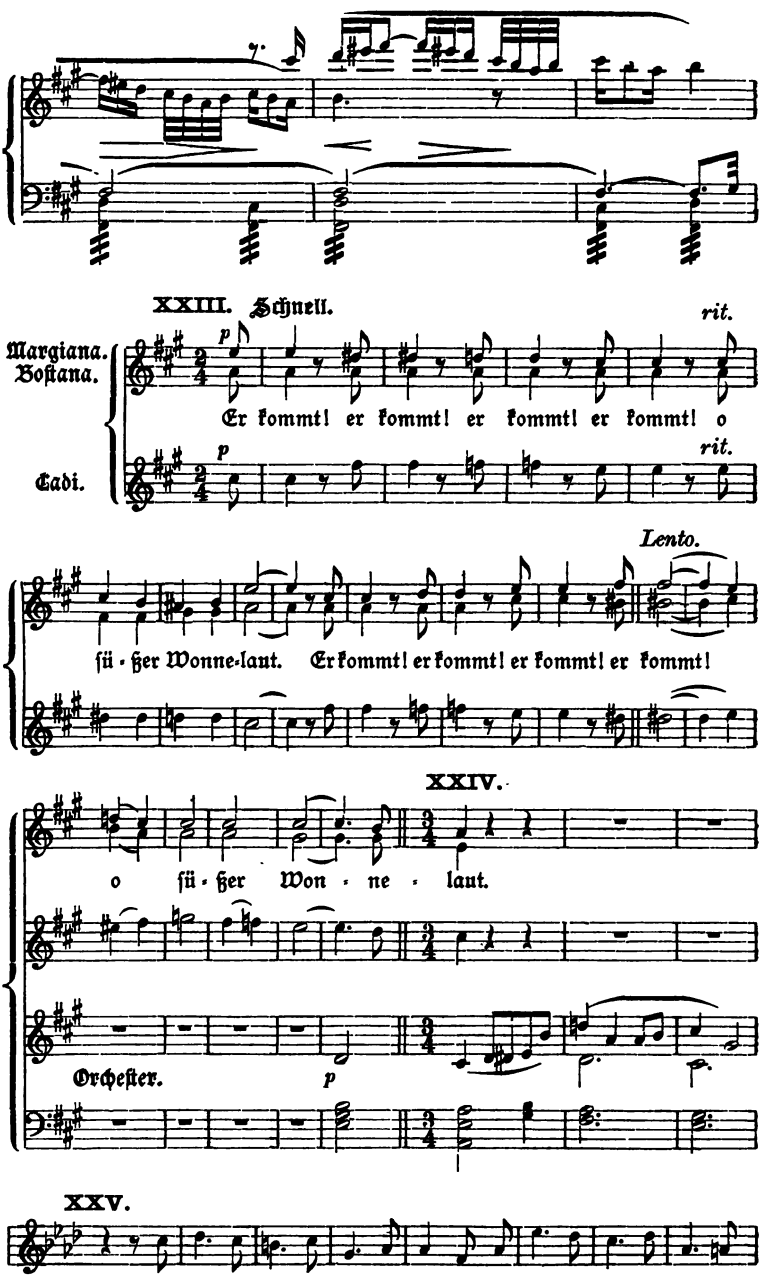
XIX. Abul.

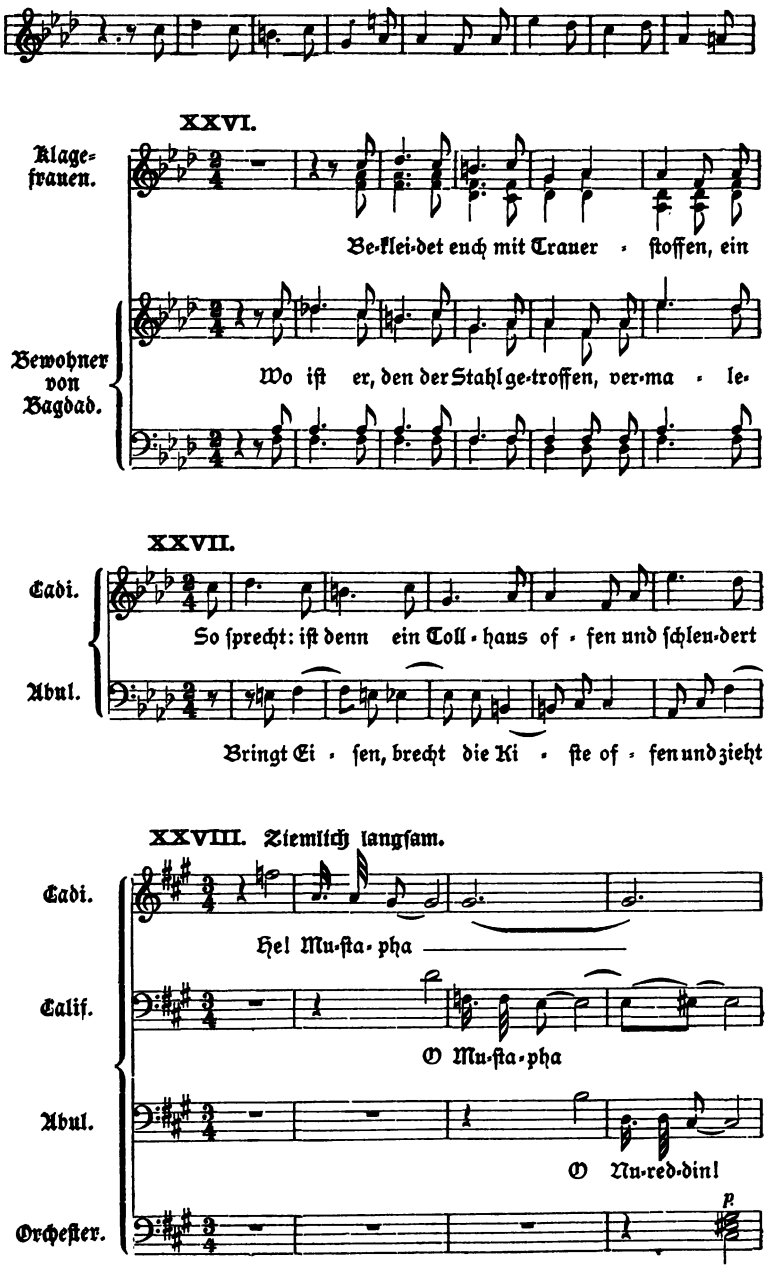


XX. Schnell.
(Zänkiſch.)

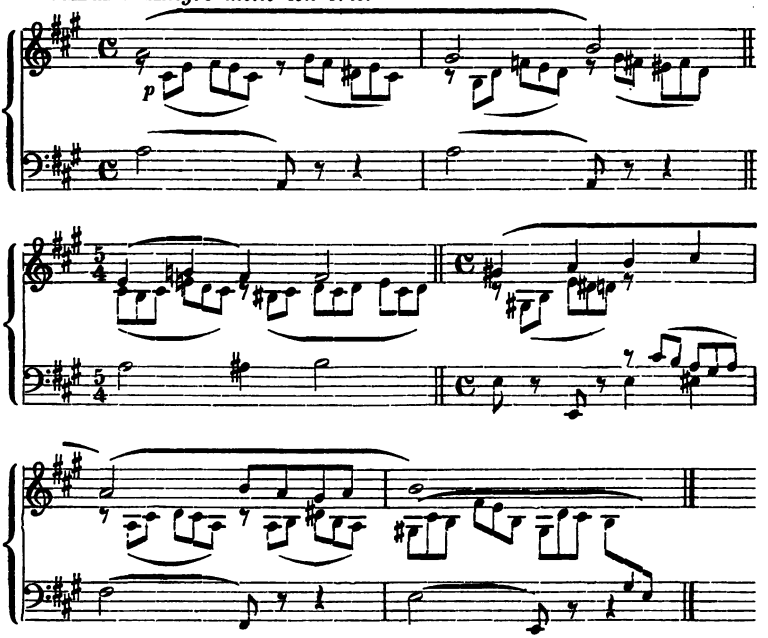



f
sf
p
XXI.
Mar · gia
u. f. f.
na o! Mar · gia
XXII. Langſam.
Fagott.
Oboe.
p tremolo.


XXIII. Schnell.
rit.
Margiana.
Boſtana.
Er kommt! er kommt! er kommt! er kommt! o
Cadi.
rit.
Lento.
ſü - ßer Wonne-laut. Er kommt! er kommt! er kommt! er kommt!
XXIV.
o ſü - ßer Won - ne - laut.
Orcheſter.
p
XXV.


XXVI.
Klage-frauen.
Be-klei-det euch mit Trauer - ſtoffen, ein
Bewohner von Bagdad.
Wo iſt er, den der Stahl ge-troffen, ver-ma - le-
XXVII.
Cadi.
So ſprecht: iſt denn ein Toll - haus of - fen und ſchleu-dert
Abul.
Bringt Ei - ſen, brecht die Ki - ſte of - fen und zieht
XXVIII. Ziemlich langſam.
Cadi.
Hei Mu-ſta-pha
Calif.
O Mu-ſta-pha
Abul.
O Nu-red-din!
Orcheſter.
p

XXIX. *Allegro molto con brio.*



Leipzig. Druck von Grimme & Trömel.

Peter Cornelius' Cid.

Von

Dr. Adolf Sandberger.

Mit zweiunddreißig Notenbeispielen.

Hermann Luthaschik.
G. Franz'sche Hofbuchhandlung.
München 1893.

Vorbemerkung.

Die vorliegende Frühjahr 1891 niedergeschriebene Studie erschien zuerst in der Charlottenburg-Berliner Allgemeinen Musikzeitung, herausgegeben von Otto Leßmann XIX. Jahrg. (1892) Nr. 39 ff. Dieselbe gelangt hier unverändert zur Wiederveröffentlichung.

München, 30. Dezember 1892.

Der Verfasser.

Bruckmann'sche Buchdruckerei in München.

Leipzig. Druck von Grimme & Trömel.

Mit Nachfolgendem veröffentliche ich gleichsam ein Supplement zu meiner Biographie*) Peter Cornelius'. Zwar sind in derselben über die Entstehungsgeschichte sowie den Charakter des „Cid" immerhin die hauptsächlichsten Punkte angegeben; da ich indeß die Analysen als praktischen Wegweiser durch Cornelius' Werke betrachtet haben wollte, schien mir eine solche des bis zur Veröffentlichung meines Buches ungedruckten und nicht wiederaufgeführten Cid bei der durch äußere Umstände bedingten Kürze von geringerem Nutzen. Anders heute nach der Wiedererweckung des Werks seitens der Münchener Hofbühne und nach der inzwischen erfolgten Veröffentlichung von Partitur und Klavierauszug (München, Aibl). Wenn ich die Analyse nunmehr nachtrage, so ist es wohl selbstverständlich, daß auch noch einiges Andere als bereichernder Beitrag zur Sprache kommt.

In einer zweiten Auflage hoffe ich diese, sowie die durch Aufführung der ergänzten „Gunlöd" nöthig gewordenen Nachträge dem Ganzen einzuverleiben.

*) Leben und Werke des Dichtermusikers Peter Cornelius. Leipzig 1887.

I. Zur Geschichte des Werks.

Zunächst bin ich durch die neuerliche Güte von des Meisters Schwester und Wittwe, Frl. Susanne Cornelius in Johannisberg a. Rh. und Frau Prof. Bertha Cornelius in München in der Lage, weitere auf den Cid bezügliche Mittheilungen *) zu veröffentlichen.

Leider sind die meisten Briefe, denen dieselben entnommen sind, ohne Datum. Doch dürfen die ihnen in [ ] beigesetzten Zeitangaben wohl einigen Anspruch auf Richtigkeit erheben. Konstruiren wir sie in die in „Leben und Werke" S. 19 ff. gegebene Entstehungsgeschichte der Oper ein, so wird letztere nunmehr wohl erheblich übersichtlicher erscheinen. Weiteres den Briefen beizufügen, erscheint überflüssig: sie sind ganz cornelianisch, echteste Mittheilungen einer gottbegnadeten, tiefempfindenden, aber bei aller Bescheidenheit auch ihres Werths sich bewußten Künstlerseele, voll der warmen, intimen Stimmung, die unseren Meister allen, denen gegenüber er sich gab, in seinen Briefen lauteres Gold darbieten ließ.

1. An das Künstlerpaar v. Milde in Weimar. Weimar, April 59.

. . . Die Vorarbeiten zum Cid habe ich mit großer Freude vollendet**); besonders hat mich der geschichtliche Cid, eine Biographie von Huber, sehr erhoben und gerührt; und es spielt auch Ximene in der Geschichte eine ebenso dankbare Rolle wie in der Sage. Auch hierzu bedarf ich nur noch einen kräftigen Anstoß, um das Libretto bald ins Werk zu setzen. Es muß mein Leben nur Miene machen, sich irgend wie günstig zu wenden, nur

*) Sehr interessante Dokumente zur Geschichte des Cid hat seither Herr Hofrath Gille in Jena in der Neuen Zeitschrift f. M. 1888 S. 360–361 veröffentlicht.

**) Doch scheint C. nochmals darauf zurückgekommen zu sein, da sie laut Tagebuch am 16. Mai völlig abgeschlossen wurden.

Leipzig. Druck von Grimme & Trömel.

etwas Hoffnung muß mir lachen, daß ich den schönen Muth zum Dichten finde . . . .

2. An Schwester Susanne. [Wien, Ende 1859.]

. . . . Am 8. zum ersten Mal das Buch drei vernünftigen Menschen vorgelesen und deren lebhaftes Interesse dafür erweckt. Du solltest sehen, wenn ich bei Euch wäre und das Buch läse, wie ich mich seit dem Barbier entpuppt habe, wie haltbar tüchtig, in den besten Stellen sicher ergreifend das ist. Seit der Vorlesung habe ich 130 Zeilen gänzlich herausgestrichen, werde zwei Stellen gänzlich umdichten. Ich freue mich rasend über alles, bin also nach so vieler Zeit zum ersten Mal wieder der volle ganze Mensch, der etwas zu komponiren hat mit einem Gedicht in der Hand, das ihm kaum Jemand in der Welt so hätte stellen können wie er es sich selber stellte. Auch das ist ein Vermögen, eine Kraft und ich freue mich des Besitzes. Ich will jetzt meinen Cid komponiren und wenn es Bomben regnet! Aber ich weiß, daß es mir nicht leicht gemacht werden soll, man wird mich dennoch sehr bestreiten und es wäre mein größter Schade, wenn's anders wäre. — Aber Gott wird mirs geben und ich werde mich ganz gewaltig herausarbeiten. — Alles schönste Talent ist nichts, wo nicht Glaube, Hoffen und Liebe ist, das ist mein Siegel. Es war die Hand der Vorsehung, die mich nach Wien wies. Nimmer wäre unter Vormundschaft etwas aus mir geworden . . . . . .

3. An v. Milde's. Wien, Januar 1861.

. . . . Unterdessen redet auch schon der Cid, redet Ximene, wenn auch nicht ihr Bestes; — denn ich benachrichtige Sie erst in einigen Wochen von der Vollendung des ersten Aktes. Zum zweiten muß ich die Welt weit hinter mir zurücklassen. — Meine Freunde

finden, was mich freut, gleich im ersten Chor den vollen charakteristischen Ausdruck, — durch den sie sich alsbald in einen besonderen historischen Rahmen versetzt zu fühlen meinen. Die Partie des Cid, glaube ich, wird nun auch bedeutender, als ich anfangs dachte; seine Tonart ist Es-dur, die heroische, und ich habe ihm ein schönes, stolz-verhaltenes, schmerzliches Es-moll gegeben, aus dem bei der unterstrichenen Stelle sein Heldenthema mit einem großen männlichen Stolze hervorbricht, wenn er sich vor dem König gegen Ximene verantwortet. „Wie fänd ich Antwort diesem Ton ꝛc.“ Der erste Akt hat die Haupttonart Fis-dur mit Ximenens Klage in Cis-moll, dem Quartette beim Auftreten des Cid in Es-moll. Sein Thema der Volkszuruf Es-dur, der Bischof, Baß, hat die 6. Kirchentonart F-dur, die Boten Fis-moll. Der zweite Akt ist H-dur und -moll mit den mannigfachsten Abweichungen, mit Ximenens Liebesmelodie schließend, von der Alles bedingt ist. Der dritte Akt hat die Cid-Tonart Es-dur, Ximenens Traum schließt als Krone wie die Erzählung von Lohengrin. Ximenens Traum, als Opernschluß, hat als Musikstück nichts Verwandtschaftliches mit bestehenden Dingen, bildet auch den Schluß der Ouvertüre. In diese Welt ernster Schatten, denen ich heißes Blut einzuhauchen versuche, spielen oft wunderliche, verworrene Streiflichter von lustigen Sonnen, die noch fern am Himmel tanzen. Dann summt es von solchen Dingen in mir, wo ich die Lied- und Tanzweise auf dem Grund eines innig heiteren Gegenstandes mit freiem phantastischem Humor entfalten würde. Wenn mir der Cid nur in einem größeren Kreis den Glauben an mich, die gesteigerte Forderung an mein Talent erwecken könnte, so würde man vielleicht dereinst erkennen, daß ich ein höchst loyaler Weimaraner bin, der, auf wunderlichen Wegen geführt, alte und neue Traditionen unseres Weltwinkels wie

Leipzig. Druck von Grimme & Trömel.

kaum ein Andrer zu lebensfähigen Produktionen innerlich zu verwerthen wußte . . . . .

Demnach könnte es scheinen, als ob sich Cornelius damals gleichzeitig mit einem klassisch-weimaraner Stoff (nach Wieland?) getragen habe. — Man vergleiche nun die Ausführung des mit feiner Ueberlegung zielbewußt hier exponirten tonartlichen Plans im ersten Akt — ein hochinteressanter Einblick in die Werkstätte des Künstlers!

4. An Schwester Susanne. [Wien, 1862.]

. . . Mein Cid ist jetzt Alles und ich habe noch den dritten Akt zu schreiben. Was wollte ich darum geben, könnte ich in irgend einem Winkel sitzen und immer daran schreiben bis auf die letzte Note und dann sagen: „Da bin ich! und da ist mein Werk!"

5. An Schwester Susanne (an die auch alle folgenden Briefe gerichtet sind). [München 1863, wo Cornelius von März bis August weilte.]

. . . . Mein Cid wird bei aller Verzweiflung doch endlich ein ganz anderes Werk als der Barbier — in 4 Monaten ist er fertig . . .

6. [München 1863.]

. . . . Wenn mein Cid so fertig wird, so bin ich mit meinen 20 Jahren Musikstudium zufrieden und habe noch das Beste vor mir, denn ich bleibe ewig jung und ich werde noch wie ein harmloses Kind sein, wenn Andere längst Pergamenthäute haben . . .

7. [München, Juli 1863.]

. . . . Ich habe die Skizze zu einem neuen Stück aus meinem ersten Akt beendet, welche ich nun dieser Tage in Partitur ausführen will. Es sind die drei Boten, welche dem König den Einfall der Mauren melden.

Im Herder heißt's: „Eingefallen in Castilien" ꝛc. Weißt Du, diesen Ton athmet mein Stück mit aller Wärme — es hat einen großen Zug, eine Art Cornelius' Familienzug und gehört zu meinem Besten, denn ich habe es erst zum zweitenmal getroffen, wo ich es so ausführte, wie es mir ganz zuerst vorschwebte."

8. [München, September 1863.]

. . . . Ich habe jetzt meinen ersten Akt vollständig in der Reihe und ich finde, er ist über Erwarten gut ausgefallen. . . . Wenn ich wie heute den ersten Akt im Ganzen so wieder durchgehe und durchfühle, so finde ich ihn ganz herrlich und völlig in befriedigendem Verhältniß zu den beiden andern. Ja Herz, da fühl' ich mich wieder als Dichter, als ein Herz, das ein paar hundert Jahre länger fortschlägt als die andern. Jetzt weiß ich, mein Cid ist doch eine schöne Dichtung und Alles in Allem ein gewaltiger Fortschritt gegen den Barbier. . . .

9. [Wien, ungefähr Ende 1863.]

. . . . Ich hab' einmal in erregter Stimmung zu Wagner gesagt: Weißt Du was ich bin? ich bin der einzige Wagnerianer — das bin ich! Die Fürstin (Wittgenstein) sagte einmal bei Gelegenheit des Barbiers: „Sie werden sich einen Platz neben Wagner schaffen, wie Mehul neben Gluck!" — — und so ist's mit meinem Cid, ist's bereits eine Wahrheit geworden. Mein Werk hat Styl, großen Ernst und damit Leben — es wird seinen Weg machen, Susanne, über Jahr und Tag wird einmal mein Cid als gestochene Partitur vor uns liegen, das ist gewiß und dann bin ich froh und es ist doch ein Andenken meines Lebens da! . . .*)

*) Wen überkäme nicht angesichts dieser nach 28 Jahren in Erfüllung gegangenen Prophezeihung die tiefste Rührung!

Leipzig. Druck von Grimme & Trömel.

10. [Wien 1864.]

. . . Neulich spielte ich den beiden Porges meinen dritten Akt so in einem Zug — „Seit 20—30 Jahren, sagte Heinrich Porges, ist so etwas außer Wagner's Opern nicht geschrieben, aber Wagner würde dein As-dur-Duett nicht schreiben. Das ist einmal eine große deutsche Oper" — Jetzt klingt das alles ruhmredig. Aber Porges ist kein Schönredner . . . . . Ach so hab ich einmal ein Werk mit Ach und Krach, mit Leid' und Freud' aus mir herausgefördert. Jetzt weiß ich, daß ich eine Zukunft habe und mein nächstes Werk ist in 3 Jahren da! . . .

In zweiter Linie mögen hier einige Beurtheilungen Platz finden, welche die Weimarer Aufführung von 1865 über das Werk hervorgerufen hat:

Niederrheinische Musik-Zeitung 1865 S. 183. Die Oper „Cid" von P. Cornelius ist bei ihrer ersten Aufführung nicht allein glücklich vom Stapel gelaufen, sondern hat bei dem zahlreichen Publikum eine warme Aufnahme gefunden. Das Werk besitzt musikalische Schönheiten und zeigt mit dem Gedichte Hand in Hand gehende charakteristische Motive. Die Aufführung war eine sehr gelungene . . . . . Allenfallsige Abänderungen werden wohl nicht ausbleiben, alsdann aber mag dem tüchtigen Werke ein glückliches Geleit auf den Weg gegeben werden.

Neue Berliner Musik-Zeitung 1865 S. 173. „P. Cornelius hat ein lyrisches Drama geschaffen das Gluth und Seele hat, von dem wir glauben, „daß es bleibt"." —

Sogar das Quartett im 1. Akt fand der Berichterstatter (1865!) gelungen und vom Schluß des zweiten Aktes sagt er, es sei

„Manches was sogar wundervoll genannt werden dürfte" obwohl der Akt mit einem Einzelgesang abschließe (!).

Neue Zeitschrift für Musik 1865 S. 207 ff.
„Bekanntlich hat Cornelius den reichhaltigen Stoff zu einer tragischen (!!) Handlung benutzt" . . . „daß der Text bei der bekannten dichterischen Begabung des Verfassers sich weit über die gewöhnliche Mache seichter Librettos erhebt und vieles Schöne und Ergreifende enthält, brauchen wir wohl kaum zu bemerken".

Auch hier wird das Quartett als sehr gelungen, die zweite Szene des II. Aktes als „herrliches Charakterstück" bezeichnet,

„die sechste Szene des II. Aktes bietet ebenfalls manches „was wir ohne Uebertreibung wundervoll nennen können"
„die letzte Szene ist in hohem Grade ergreifend"

und schließlich kommt der Referent zu dem Resumé:

„halten wir das fragliche Werk für ein aus höchstem Kunststreben geborenes, tiefernstes und deshalb hochachtungswerthes und wünschen ihm überall gleich günstigen Erfolg wie in Weimar."

Von einer ungerechten Beurtheilung kann also nicht die Rede sein, besonders wenn wir bedenken, daß damals in Folge der trotz des Fortschritts gegen den Barbier noch vielfach unbeholfenen Instrumentation vieles nicht so herauskam, wie heute nach Levi's Revision der Partitur. Daß trotzdem, trotz seines unleugbaren Erfolges und günstiger Beurtheilung in der Presse der Eid auf drei Jahrzehnte spurlos verscholl, wirft natürlich ein neues Licht auf die glänzend überschminkte Jämmerlichkeit unserer Kunstzustände, die bei Behandlung der Barbierfrage nun ja fast sprichwörtlich geworden ist, andererseits aber muß an Cornelius' Eigenart erinnert werden, der, nachdem ihm die Aufführung an einem zweiten Theater abgelehnt und der Drucklegung Hindernisse in den Weg gekommen waren, seine Partitur ruhig im Schranke liegen ließ, und, einmal

Leipzig. Druck von Grimme & Trömel.

mit Gunlöd beschäftigt, sogar kaum mehr daraus spielte, während er auf den Barbier öfters zurückkam. Und so, soweit sich das beurtheilen läßt, werden denn sogar wir Cornelianer erleben, daß der bisher in Folge der allerdings entschieden genialeren Eigenart des Barbier und der übermäßigen Hoffnungen, die wir auf die Gunlöd gesetzt hatten, etwas als Stiefkind behandelte „Cid" der feste Thurm und das Bollwerk der cornelianischen Sache werden wird, vermöge seiner größeren Volksthümlichkeit und schlagenderen Wirkung auf ein weiteres Publikum, wenn für den Barbier nicht einige neue Gura's erstehen und für die Gunlöd ein Bearbeiter, der sie ganz im Sinne Cornelius' ausarbeiten könnte, und das halte ich den allzu spärlich überlieferten Skizzen gegenüber für unmöglich.

Doch hiermit habe ich schon auf das vorgegriffen, was der „Cid" heute ist und sollte also billigerweise von dem sprechen, was ihn dazu gemacht hat, nämlich die Münchener Wiedererweckung. Zuvor aber soll noch ein Punkt berührt werden. Man hat bei der Corneliusfrage Wagner und seinen Freunden die freundliche Frage vorgelegt, warum denn sie nicht für Barbier und Cid eingetreten seien, da sie ja das Heft in den Händen gehabt hätten. Abgesehen davon, daß letzteres, wie Jedermann weiß, nur sehr bedingt der Fall war, haben wirklich einige „Zukunftsmusiker" den Versuch gemacht, Cornelius zu fördern. Vor mir liegt ein Brief Bülows, aus dem hervorgeht, daß er dem Cid gerne zu einer Aufführung in Wiesbaden verhelfen wollte und auch Raff dafür zu interessiren versuchte. In einem andern Briefe schlägt Bülow eine kleine Aenderung zu Beginn des Marsches (III. Akt) vor u. s. f.; Intendant oder Theaterdirektor waren weder Wagner noch Bülow; daß Wagner in München blieb, um die erste Tristan-Aufführung zu überwachen statt versprochenermaßen in Weimar den Cid zu dirigiren, kann man ihm doch nicht zum Vorwurf machen.

Dienstag, den 21. April 1891. Zum ersten Male. Der „Cid". Oper in drei Akten von Peter Cornelius kündigte also eines Tages der Münchener Theaterzettel an. Und es war ein glanzvoller Tag für die Münchener Bühne. Generaldirektor Levi hatte sich des Werks mit voller Wärme angenommen; für Alles, was er in den langen Monaten der Vorbereitungen von der unumgänglichen Revision der Partitur (Aenderungen in der Instrumentation, die meist zu dick war, einige Kürzungen) angefangen bis zu der pietätvollen Ansprache an die Mitwirkenden in der Hauptprobe für das Werk gethan hat, gebührt ihm der rückhaltloseste Dank.

II. Cornelius' Quellenstudien.

Seit Herder's Bearbeitung resp. Neudichtung der Cidromanzen ist der spanische Nationalheld auch in Deutschland populär geworden; nun thut ein Künstler, der eine im Volk bereits lebendige Gestalt in der Kunstdarstellung seiner Tage neuerlich zu beleuchten vermag, immer einen glücklichen Griff. Zum ganzen Verständniß seiner Schöpfung aber ist nothwendig, daß man in solchem Falle seinen Quellen nachspüre, ermittle, was sein eigenstes künstlerisches Werk, was vielleicht von einem Vorarbeiter angenommen ist.

Bei Cid führt uns diese Untersuchung auf ein Gebiet, das textlich wie musikalisch schon stark angebaut worden ist. Sechszehn Komponisten haben sich des Stoffes bemächtigt, darunter Sacchini, Piccini, Salieri, Aiblinger, Gouvy, Litolff und Massenet, und es ist eine lustige Arbeit, zu konstatiren, wie zwischen der Partitur Sacchini's, die in zwei schön gestochenen Exemplaren auf der Münchener Hof- und Staatsbibliothek aufbewahrt wird, oder der Musik Massenet's mit ihrem pomphaften Lärm und dem Cid Cornelius' nicht die geringste Verwandtschaft besteht.

Leipzig. Druck von Grimme & Trömel.

Anders liegt die Sache textlich.

In neuerer Zeit hat man die Figur des Cid (ca. 1050—1099) auf ihre streng historische Erscheinung hin geprüft.*) Nachgewiesenermaßen hat Cornelius sich diese Untersuchungen zu eigen gemacht, siehe den eingangs als ersten citirten Brief an das Künstlerpaar v. Milde. In der Dichtung nun erscheint die Figur des Helden freilich in anderem Lichte und unter sich verschieden als in der Wahrheit, wie sie uns die Historiker erwiesen haben. Im ältesten der Gedichte, die des Helden Lob verkünden, dem Poëma del Cid**), sind bei Beginn Ruy Diaz und Chimene bereits Mann und Weib, Cornelius' Problem erscheint also nicht einmal angedeutet. In den eigentlichen Cid-Romanzen***), dem Erzeugniß von nahezu 400 Jahren, die theils der Volkspoesie, theils der Kunstpoesie angehören, ist das „Zusammenkommen" der beiden Liebenden das kleinste Motiv, mehr Episode, der Nachdruck liegt auf ihrer Ehe und den Kampfesthaten des Helden. Aus diesen Romanzen erwuchs die Herder'sche Dichtung, aber nicht aus dem Original, sondern einer französischen Prosaübersetzung derselben, also aus zweiter Hand †).

*) Huber, Geschichte des Cid. Bremen 1829. Dozy, Recherches sur l'histoire politique et litteraire de l'Espagne pendant le moyenage 1849.

**) In deutscher Uebersetzung herausgeg. von Wolff, Jena 1850. Original aus der Mitte des 12. Jahrhunderts.

***) Uebersetzung von K. Eitner, Hildburghausen 1871. Cornelius benutzte wohl die Ausgabe von Keller, Romancero del Cid 1840, deutsch von Duttenhofer; (ebenso von Regis), beide 1842.

†) Wie R. Köhler in seiner Schrift „Herder's Cid und seine französische Quelle" 1867 nachgewiesen hat. Dr. Köhler, der langjährige Freund Cornelius' in Weimar, als Oberbibliothekar an der großherzogl. Bibliothek in diesen Tagen gestorben, hat wahrscheinlich Cornelius das Material zu seinen Studien ermittelt und ist dadurch auf seine eigenen Cidstudien gekommen. Er erinnerte sich, als ihn Verfasser im Mai 1891 darüber befragte, des Zusammenhangs nicht mehr genau. — Literarhistoriker mögen erwägen, ob Herder, nach-

In wirklich dramatischem Sinne formulirt wird das Verhältniß durch Guillen de Castro (1569—1631) in seinem Drama „Les Mocedadas del Cid“ (erste Ausgabe 1621, Neudruck Berlin 1878), den Molière in seinem Cid nachbildete. *)

Ferner steht fest, daß Cornelius Guillen de Castro's Drama gekannt und benutzt hat, und zwar das Original und nicht blos die Molière'sche Ueberlieferung, da sich in unseres Künstlers Dichtung Stellen finden, die sie mit dem spanischen Dichter gemein hat, die Molière hingegen nicht verwendete, z. B.:

Guillen de Castro (cf. den Bonner Neudruck 1878, S. 41).	**Cornelius** (Akt II, Szene 5).
Que has emprēdido? q̄ has hecho? eres **sombra**, eres vision? (Was hast Du gewagt? Was hast Du gethan? Ist es ein **Schatten**? ist es Vision?)	„Schwebt dort ein **Schatten** nicht“ (Und zwar wird dies Bild des Schattens als poetisches Motiv weiter ausgenutzt.)

Anderes stammt wieder von Molière, wo dessen poetische Fassung derselben Situation Cornelius besser gefiel als das Original; so ist es schöner, wenn beim Selbstgeständniß ihrer Liebe Chimene bei Molière ausspricht „j'aimais“, indeß sie bei Guillen de Castro nur

---

dem in der bibliothèque universelle nicht sämmtliche Romanzen vorgebildet sind (Voegelin, Herder's Cid, die französische und spanische Quelle zusamengestellt. Heilbronn 1879 S. VI), nicht vielleicht Guillen de Castro gekannt hat; wenigstens kommt die Szene, in der Ruy Diaz Nachts zu Chimene schleicht, bei diesem und darnach bei Corneille und Herder vor, in den Romanzen aber überhaupt nicht. Oder sollte dies wieder aus zweiter Hand, der Corneille's, stammen? Oder eine zufällige Gleichartigkeit der Dichtungen ohne Vorbild sein?

*) Ueber das Verhältniß von Corneille zu Guillen de Castro cf. Lucas, Documents relatifs à l'Histoire du Cid. Paris 1860.

Leipzig. Druck von Grimme & Trömel.

ſagt De Rodrigo de Biuar adorè siempre las prendas, während Cornelius ſteigernd ſeine Heldin verkünden läßt: „Ich liebt' ihn, liebt' ihn ewiglich".

Wir ſehen aus letzterem Beiſpiel, daß unſer Dichter ein wichtiges Glied im ganzen dramatiſchen Bau, die Löſung, ſeinem ſpaniſchen Vorbild entnahm. Dort kämpft allerdings Ruy Diaz mit Don Martin, dem Geſandten von Aragon, der durch dieſen Zweikampf entſcheiden will, ob Aragon oder Caſtilien Calahorra beſitzen ſollen. Der König fälſcht die Nachricht vom Ausgang und Chimene verräth ſich, hierdurch überliſtet, was Cornelius entſchieden durch ſeinen ſonſt bedenklichen Alvar Fanez verfeinert hat.

Sodann ſind eine Menge von Einzelzügen auf Guillen de Caſtro zurückzuführen: wenn Chimene das Schwert geboten erhält, Ruy Diaz mit eigener Hand zu tödten, die Nachricht vom Einfall der Mauren ꝛc. Cornelius geſtaltet dieſe Züge natürlich um, legt andern Perſonen die maßgebenden Worte in den Mund u. ſ. f. Nur noch die Szene, in der die (bei Guillen de Caſtro iſt es ein einziger) Maurenkönige Fernando ihre Niederlage mittheilen, ſei hier angefügt:

Guillen de Caſtro:	Cornelius:
D.S. El mio Cid le ha llamado.	Fernando. Ihr nanntet Cid den Helden, der euch ſandte!
R.M. En mi lengua es mi Señor.	Mohrenkönige: Wir nennen ihn den Cid, das iſt den Herrn.

Hat ſomit Guillen de Caſtro vielfach Cornelius als Vorbild gedient, ſo iſt doch die Faſſung, wie ſie in der Operndichtung des Meiſters vorliegt, ſein Eigenthum. Denn er hat darin ein mächtiges Problem geſchaffen, ein tief pſychologiſches und durch ſeinen Hauptfaktor, die Alles, auch ſo ſchwere Schickſalshinderniſſe beſiegende Liebe, eminent muſikaliſches Räthſel. Er hat alles Nebenſächliche beſeitigt, ſo die in ſonſt allen Behandlungen des Stoffes weſentliche und wichtige Infantin Donna Uraka, er hat einzelne

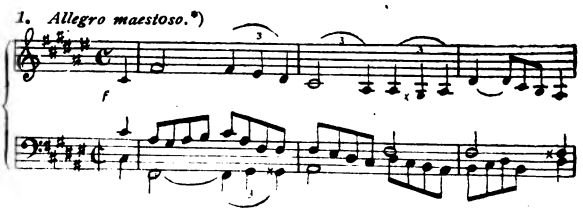
Umstände, wie den Einfall der Mauren aus epischen zu dramatischen Motiven gemacht, er hat vor allem seinen Personen *seinen* Odem eingeblasen, sie zu Charakteren gebildet, die in ihrer Fühl- und Handlungsweise, in all' ihrem fast ausnahmslos mit lichtester Poesie übergossenen Thun ganz und voll ihrem Schöpfer angehören.

Daß unter diesen Umständen wir für die dramatische *Grundlage* wünschen möchten, Cornelius hätte überhaupt keine Quellen gekannt, sondern ganz sich selbst überlassen gearbeitet, soll hier auch nicht verschwiegen werden. Denn gerade das mittelbar oder unmittelbar Uebernommene hiebei, Alvar und die Lösung, sind daran das wenigst Glückliche.

III. Analyse des Werks.

Indem wir die Betrachtung der Ouvertüre uns auf zuletzt versparen, fassen wir sofort den Beginn des ersten Akts ins Auge.

Ein für heutige Begriffe nach der Ouvertüre immerhin längeres Vorspiel Allegro maestoso versetzt uns sofort in die Atmosphäre der Handlung mit dem stolzen Fluß der Bässe, der sich in die allgemeine Bewegung der Streicher ergießt, indeß das Blech die zuerst von den Bässen angedeutete Melodie in rauschendem Glanze aufnimmt



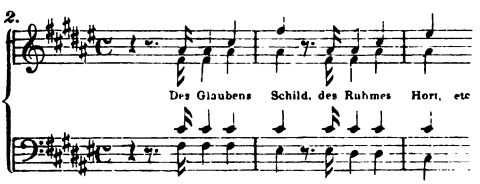
*) Für die Wiedergabe der Notenbeispiele konnte bei Abfassung des Artikels noch nicht der Klavierauszug von *Ludwig Thuille*, die ausgezeichnete Arbeit des ausgezeichneten Musikers, benutzt werden.

Leipzig. Druck von Grimme & Trömel.

und in fein harmonisch den vorigen Gang verändernder Weise auf die Dominante cis, über der sogleich das Motiv des einsetzenden Chors angedeutet wird, der Haupttonart dieser ganzen ersten in sich abgeschlossenen Nummer hinleitet.

Es ist wirklich in hohem Grade merkwürdig, wieviel Lokalkolorit die wenigen einleitenden Takte ausstrahlen. Mit einem Schlage zaubern sie die bunte, glänzende spanische Welt herauf, und eigentlich schon vor den ersten Worten des Chors sind wir in den kulturhistorischen Rahmen gebannt und leben unter den spanischen Granden mit ihrem festlichen Prunk und Stolz, der ganzen Starrheit und Farbenpracht ihrer Religionsausübung, dem verkörperten Codex ihrer wehrbaren Ehre. — Musikalisch-technisch möchte ich darauf aufmerksam machen, wie sich Cornelius nicht genirt, die Tonika fis in seiner Einleitung vorweg zu nehmen, unbeschadet der Auflösung des Dominantorgelpunkts, die, gleichfalls neu in solchem Falle, auf dem dritten Viertel des Taktes sich vollzieht.

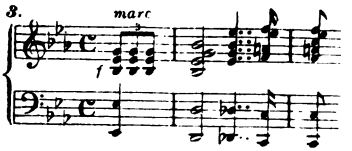
Die eröffnete Szene zeigt uns einen freien Platz in Burgos, wohin der König kam, Gericht zu halten. Ihn bejubelt das Volk:



Nach kurzer Zeit erreichen wir die Dominante; mit dem Hauptthema gebildete Verbindungstakte leiten einen Mittelsatz in der Tonart der großen Oberterz B-dur ein,

da dieselbe z. Z. noch nicht angefangen war. Denselben ist vielmehr die (lediglich zum Zweck der Einstudirung) angefertigte Auszugskizze Cornelius' selbst zu Grunde gelegt.

der in der Dominante der nächsten großen Oberterz endet; von hier gelangen wir mit gleicher hauptthematischer Ueberleitung nach Ces-dur und wieder terzweise aufwärts nach Es-dur, der Cidtonart, die zwar nur im Vorübergehen gestreift wird, doch zum erstenmale das Cidthema bringt, bei den Worten „Der Held Ruy Diaz von Vibar".



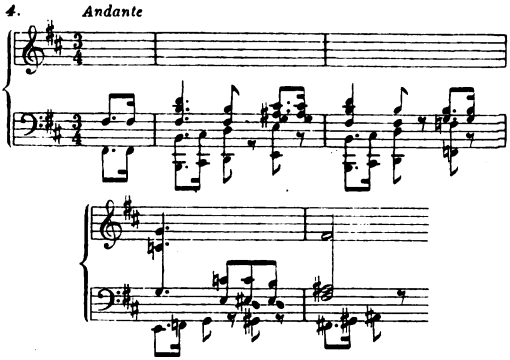
An den Helden knüpfen sich seine Thaten: „es steigt das Kreuz, der Halbmond fällt"; die Musik gibt den unwiderstehlichen Vorwärtsdrang und besonders die Stelle

Und aus den Trümmern
In des Himmels Blau
Steigt heil'ger Dome
Riesenbau.

bei der das Orchester mäßig anschwillt, mit prächtiger Charakteristik wieder, wobei wir als Höhepunkt der illustrirenden Steigerung unvermerkt wieder auf der Dominante Cis angekommen sind. Der mächtig verbreiterten Rückkehr schließt sich das Eingangsthema sofort nach Abschluß an, in seiner Verschmelzung eine sinnvolle Vereinigung der beiden Charakteristiken, der allgemein-kulturhistorischen und der dramatisch-sachlichen herstellend, welch' letztere sinngemäß unter dem Schluß-ff fis die Oberhand behält.

Vier Alkalden fordern die Hilfesuchenden auf, sich dem Thron des Königs zu nahen „Wen da Drang und Noth empört, geb' es kund". H-moll $^3/_4$, ein Stück echter Cornelius mit dem eigenthümlichen Zirkel der Modulationen: man vergleiche nur die ersten 4 Takte nach der die feierliche Aufstellung markirenden thematischen Ueberleitung

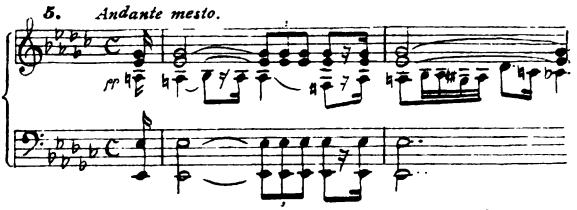
Leipzig. Druck von Grimme & Trömel.



in denen der Komponiſt C-dur berührt und ſofort nach H-moll zurückleitet.

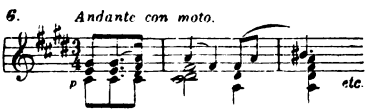
Beim nächſten Anlauf ſtreift er ebenſo B-dur und thut dann ganz ſittſam mit einem kleinen Aufenthalt in D-dur (der Barbier klingt hier ein wenig heraus). Und man ſehe die feine Logik, die all dieſen an ſich gewiß nicht rückhaltlos zu preiſenden Tonalitätsverwiſchungen den wahren genialen Anſtrich und neuen Reiz gibt, wenn nach der nur die Wendung nach C-dur wiederholenden Rückkehr — denn auch dies kleine Stückchen iſt in abgerundeter (Lied-) Form — B-moll angedeutet, D-dur geſtreift wird, eine Rekapitulation, bei der beide Tonarten zugleich Ausdruck und nicht etwa dramatiſch ſinnlos, reine Formbedürfniſſe ſind!

Auf dem erreichten H-moll ſchwimmt ein fis (Trompete). Der Herold kündigt das Nahen der klagenden Chimene; das fis bleibt feſtgehalten über dem weiterleitenden Wechſel der Akkorde; im Hintergrund erſcheint die Klägerin mit ihren Gefährtinnen in langen, wallenden Trauergewändern; die Muſik cadenzirt nach Es-moll, das fis bleibt ges und behauptet ſich während des ganzen, den Traueraufzug charakteriſirenden Muſikſtückes.

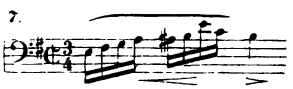


Dies Andante mesto ist ein wahres Kleinod; keine Beschreibung vermag es ins rechte Licht zu stellen. In der Erfindung ein Stück Musik, so frisch und originell wie direkt vom Himmel gefallen, als Ausdruck von Chimenen's Schmerz wehdurchzittert und unverkennbar weiblich; dabei ein technisches Kunststück ersten Ranges mit der Unabänderlichkeit seines festgehaltenen Tones, dieses Stachels in der schmerzenden Wunde.*)

Mittlerweile ist Chimene im Vordergrund vor dem König angelangt. In schlichtem Schmerz intoniren nach kurzer Einleitung die Bläser ihr Klagethema,



in dessen Fortentwicklung die von verschiedenen Holzbläsern gebrachte ausdrucksvolle Figur



*) Zu Harmoniestudien dürfte es sich empfehlen, einmal zu analysiren, in wievielfältiger Gestalt dieses Chamäleon fis-ges hier auftritt, wie es bald Terz bald Quinte ꝛc. ist; und man übersehe nicht, wie bei den Melodieeinschnitten die Pauken mit ihrem dumpfen (Herz-) Klopfen den Ton beibehalten (fis a auf Es-moll).

Leipzig. Druck von Grimme & Trömel.

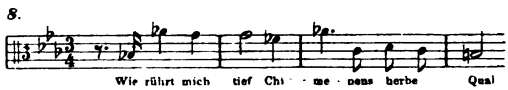
eine bedeutsame Rolle spielt. Ruhig und freundlich entgegnet ihr der König (Hörner) „Chimene, sei gegrüßt". Nun erst scheint der Schmerz in wilder Heftigkeit hervorzubrechen. Voll Leidenschaft klagt sie, wie Ruy Diaz den Vater schlug und fordert Rache. Die musikalische Illustration erfolgt hiebei durch verschiedene Beugungen des Motives 6 mit Zwischengliedern und freien Zuthaten. Der König verharrt schweigend, indeß Chimene's Klage in aller Herzen nachzittert; er wird seiner Antwort überhoben durch den Herold, der Ruy Diaz' Ankunft meldet. Sofort jubelt das Volk auf: Heil! Seht es naht der Held! Heil dem Sieger von Zamora! in einem prächtigen, fast durchaus aus dem Cidthema*) erwachsenen Chor von großer Klangschönheit und mächtiger Steigerung gegen den Schluß (unisono der Chorstimmen $^3/_2$ Takt).

Während Cornelius' Barbier in der formellen Gestaltung der einzelnen Szenen noch völlig auf dem alten Nummern-Standpunkt der Oper steht, sehen wir seinen Cid, einem Januskopf gleich, bald nach den geschlossenen Formen derselben, bald nach der freien, nur den Gesetzen der Handlung folgenden Formbildung des Musikdrama's ausschauen. Das prägnanteste Beispiel für diese Doppelstellung ist das nachfolgende Quartett: opernhaft (im guten Sinne natürlich), insofern der Dichterkomponist die Verpflichtung in sich fühlte, die auf der Bühne vorhandenen Hauptpersonen im Quartettsatze zu vereinigen, wobei das Eingreifen Alvar's für den ersten Augenblick unmotivirt erscheinen mag; musikdramatisch, insofern das Quartett in völliger formeller Freiheit, keine Liedform, sondern ein in sprechendem Ausdruck dahinfließendes Tonstück repräsentirt. Nun verleugnet aber das Quartett hierdurch einerseits die Oper, denn es dürfte wohl außer der Formfrage auch

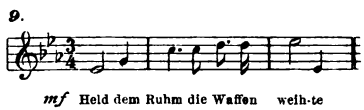
*) Die vollständige sechstaktige Darlegung desselben dürfte wohl die ursprüngliche Fassung sein, von der C. schreibt, daß sie sich in den Morgenstunden des 11. Oktober (1860) „völlig ungesucht" einstellte.

kein Soliſten-Enſemble geben (Meiſterſinger-Quintett iſt ſpäter komponirt!), in dem ſo ſehr die von Beethoven im Fidelio kühn vorgezeichnete Individualiſirung der einzelnen Stimmen auf die Spitze getrieben wäre (die große geſangliche Schwierigkeit des Stücks findet hierin ihre Erklärung), eine Individualiſirung, gegen die das ſonſt unverkennbare Vorbild des Quartetts (Lohengrin I. Akt Szene 3, mit dem es auch den wirkungsvollen Einſatz des Chors gemeinſam hat), entſchieden zurückſteht. Andererſeits ſind ſchwere dramatiſche Bedenken dagegen zu erheben, daß die erſte Andeutung des Konfliktes — der Eindruck, den Ruy Diaz und Chimene auf einander machen und deſſen Aeußerungen — in dem Gewebe der Stimmen zu wenig ſinnfällig zum Ausdruck kommen, was doch höchſt notwendig wäre. Daß der Cid und ſeine Feindin allein beginnen, hebt dieſen Uebelſtand nur zum Theil.

Sehr merkwürdig iſt das Stück auch vom rein muſikaliſchen Standpunkt; ungemein ſchwer zu ſingen, wie geſagt, was Cornelius damals noch wenig genirte. Im Uebrigen kann man es nach den kurzen Unterbrechungen des Orcheſters in vier Theile zerlegen, in deren erſtem Chimene und Cid allein, dann nach dem ſchönen Einſatz des Königs



im zweiten und dritten Theil Alle in reicher Polyphonie das gedankliche Material erſchöpfen, während der vierte Theil mehr akkordlich über dem grollenden Baß charakteriſirt iſt. Der beſagte Einſatz des Chors lautet dann:



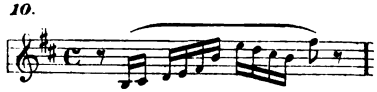
Leipzig. Druck von Grimme & Trömel.

Nach wenigen Takten Nachspiel bricht Chimenen's Schmerz mit erneuter Heftigkeit hervor

„Schau her! es ist ein Opfer noch,
Das Deinem Schwert sich bieten will".

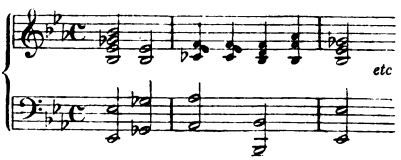
Im Orchester stürmt die festgehaltene jeweilig angepaßte Figur

10.



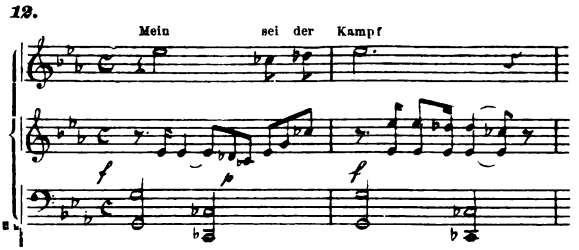
nur einmal unterbrochen durch einen gewaltsamen Ausbruch von Thema 6. Vorzüglich charakterisirt ist die erzwungene Energie und Chimenen's Gebahren durch das Zurücksinken bei: „Gieb' mir den Tod" — schon bei dieser Stelle' läßt uns der Schöpfer des Werks ahnen, wie es eigentlich in Chimene aussieht. Ruhig und würdig antwortet Ruy Diaz unter außerordentlich sinnvoller Musik ernsten bestimmten Charakters

11.



in die bedeutungsvoll Thema 6 eingewoben ist, so daß es also in seiner Zusammensetzung mit dem Cid-Thema den Conflikt hier in der Exposition klar ausspricht. Wir erfahren zugleich, welchen Eindruck Chimene auf Ruy Diaz gemacht hat, wenn sich unter „doch wenn dies Herz in Klagen bricht" eine chromatisch aufsteigende schneidende Klage gepreßt hervorwindet (die Harmoniefolgen allerdings stark tristanisch). Ruy Diaz fordert die kastilischen Ritter

auf, mit ihm für Chimene Gormaz zu fechten; den Handschuh ergreift Alvar:



In den dem Zweikampf vorhergehenden Liebenswürdigkeiten, die sich die beiden Ritter nun nach spanischem Ceremoniell sagen, bildet obiges Thema mit dem Cidthema Rede und Gegenrede; dann einigen sich die beiden Stimmen, sich in der gemeinsamen Sache an den König wendend, und eben wollen die Kämpfer auf Letzteres' Zeichen hinwegstürmen, als der aus der Kirche tretende Bischof ihrem Beginnen Einhalt gebeut: „Laßt Gottes Wort hier Richter sein."

Die einfachen Harmonien, mit denen Luyn Calvo's Worte unterlegt sind (6. Kirchentonart cf. Brief 2), bilden einen wirkungsvollen Gegensatz zum Bisherigen und ergänzen das Charakteristikon der Religiosität in dem kulturhistorischen Gesammtbild. Doch kann Verfasser den leichten Beigeschmack der Langeweile vom ersten Augenblick, wo man den Bischof zu Gesicht bekommt, nicht loswerden, ausgenommen die Szene mit Chimene im zweiten Akt. Ein König, der dem geistlichen Fürsten gegenüber nicht den geringsten Versuch macht, seine Autorität zu wahren, ein Held, der durch geistlichen Zuspruch umgestimmt ist — obwohl die Selbstüberwindung an sich ein gutes Charakteristikon für Ruy Diaz wäre — sind wohl im Rahmen der spanischen Geschichte

Leipzig. Druck von Grimme & Trömel.

wahre, in ihren sonstigen cornelianischen Charakterzügen liebenswürdige, im Ganzen aber wenig bühnenwirksame Figuren. Musikalisch enthält die Szene, in der Luyn Calvo seinen Neffen zur Uebergabe des Schwertes Tizona überredet, viel Schönes, so den gewiß nicht leicht, im Raum eingeschalteter zweier Takte, zu treffenden Ausdruck von Ruy Diaz' Einreden bezw. die unmittelbare Nebeneinanderstellung von so verschiedenartigen Gefühlsäußerungen; sodann frappirt die eigenartige Verwendung der Baßklarinette als basso continuo; wundervoll erklingt die herauswachsende Cellomelodie unter dem Chor der entrüstet des Bischofs Ansinnen erwägenden Mannen mit seinen schönen Schlußtakten — doch die geäußerten Bedenken bleiben bestehen, auch erhöht die Charakteristik des eigentlichen Entschlusses Ruy Diaz' (2 Fagotte mit ihrem etwas weinerlichen Ton) den Eindruck des Unwahrscheinlichen. Wir trauen einem Cid diese Zahmheit nicht zu.

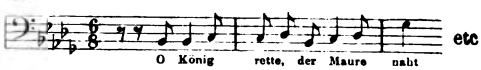
An Chimene giebt der Bischof das Schwert:

„Der Dich gekränkt mit Schmach und Pein
Giebt Haupt und Herz der Rache bloß."

Das nach einer heftigen Leidenschafts-Eruption von Chimene erflehte: „Schweb' über mir, Du zürnender Geist" ist musikalisch wie dramatisch wundervoll. Hier ist auch der Dramatiker wieder auf der Höhe, um sie bis zum Schluß des Aktes nicht mehr zu verlassen. Zu warnen wäre nur vor jeder Uebertreibung des Moments, in dem Chimene mit dem Schwerte auf Ruy Diaz losgeht; ein Zuviel wird hier leicht unweiblich und häßlich. Chimene läßt das Schwert fallen — was auch schon im Ausholen angedeutet werden kann. Psychologisch wieder vorzüglich klarlegend sind die Takte, in denen unsere Heldin den Cid verflucht — mit welchem Zwiespalt im Herzen dies geschieht, klingt sinnfällig aus den kurzen Anstachelungen zur Energie, die die Viola widerspiegelt.

Ueber den nachfolgenden Abschnitt, die Ankunft der Boten, kann man Cornelius nur bestätigen, wie unnachahmlich sie jetzt charakterisirt wird, durch den trappelnden $^{6}/_{8}$, $^{9}/_{8}$ und $^{12}/_{8}$ Takt (man beachte die schon in diesem Wechsel sich vollziehende Steigerung). Jeder der Boten meldet eine furchtbarere Schreckensnachricht, auf jede Nachricht bricht alles Volk in gesteigerte Weh'- und Wuthrufe aus. Dies versinnbildlicht der Komponist durch dreimalige Wiederholung derselben Musik, aber jede Wiederholung vollzieht sich in höherer Tonart (b moll, cis moll, es moll); eine weitere Feinheit ist die, daß jedesmal den Worten des Chors die vorhergehende Melodie der Boten

13.



sowohl als Baß unterlegt als im Canon aufgepfropft wird, ein echt Cornelius'scher Zug, den Gedanken, den alle soeben verarbeiten müssen und ihr eigenes Ich, Subjekt und Objekt in doppeltem Kontrapunkt zusammenzubringen und die zwingende Macht des Eindrucks der Nachricht durch kanonische Ueberhandnahme besagter Melodie wiederzugeben.

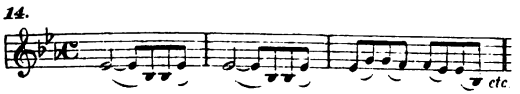
Und dieser große Zug erhält sich bis zum Schluß in der himmelstürmenden Figur bei den Rufen „Rache", der rhythmisch hervorragenden Verwerthung des Cidthemas bei dem Anruf des Volks an ihren alten Führer (auch hier klingt am Schluß einmal der Barbier durch).

Doch der Cid ist ohne Schwert. So wendet sich denn der König an Chimene. Und auf dem Altar des bedrohten Vaterlandes legt die Klägerin „ihr Recht, ihr Leid" nieder, sie giebt dem König das Schwert zurück. Musikalisch wird diese Szene bestritten durch eine sinnvolle Wiederholung des Trauermarsches (besonders das Dur bei „Castilien

Druck von Grimme & Trömel.

weint" macht sich wundervoll; auch beachte man die Ansätze der Wiederholung schon bei der Anrede des Königs).

Gormaz Tochter mit ihren Frauen verläßt den Kreis der Männer. Und nur dem Kampf gehört jetzt das allgemeine Interesse. Aus des Königs Hand erhält der Cid sein Schwert zurück (Cidthema). Musikalisch prächtig entbietet er seine Knappen zum Kampf (ausgezeichnet sind die Worte „in Eil durchjagt die Gau" charakterisirt), schon klingt das Thema des allgemeinen Aufrufs herein



und bald beginnt in hellem Es-dur die breite, modulatorisch natürlich nichts weniger als eintönig verlaufende Schlußszene, voll ansteckender, glühender Begeisterung, dichterisch wie musikalisch wirklich bedeutend gedacht und ausgeführt. Dabei verrathen Stellen wie „der Freiheit Gluth", die der Chor wiederholt, wie „das Vaterland ist in Gefahr", einen Zug von Kraft, volksthümlich im edelsten Sinn des Worts zu gestalten, den, vielleicht den Beethoven-Chor ausgenommen, kein Werk Cornelius' erkennen ließ, der sicherlich der Ausbildung fähig war und den Nichtaufgeführtwerden und somit mangelnde Gelegenheit zur kritischen Betrachtung des Selbstgeschaffenen unterdrücken oder unbewußt schlummern lassen konnten.

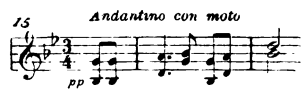
Zweiter Akt.

„Zum zweiten Akt muß ich
die Welt weit hinter mir lassen".

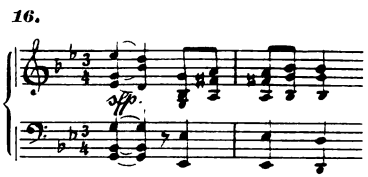
Bei Besprechung des „Barbiers von Bagdad" und zahlreicher Lieder wie Chöre Cornelius' mußte immer wieder darauf hingewiesen werden, wie stark in des Künstlers Individualität der lyrisch innige, wie stark auch

der christlich religiöse Zug vertreten war. Daß starke Erregungen in der Situation die Kunst des Dichtermusikers sogar zu dramatischer Größe zu steigern vermochten, haben wir gesehen und werden es noch weiter sehen. Die Faktoren, aus denen sich die wunderbare Schönheit der lyrischen Stellen, die wahrhaft ergreifende Inbrunst der religiösen Momente (Gebet und Szene mit dem Bischof) und die gewaltige sieghafte Steigerung gegen Schluß des vorliegenden Aktes zusammensetzen, sind somit genannt.

Chimeme wird von ihren Frauen nach Hause geleitet. Schon das Vorspiel übt einen eigenthümlichen Zauber. Ueber dem leisen Rollen der Pauke erklingt

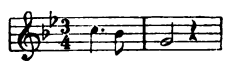


das Motiv „Wieg' ein Märchen Dich im Traum" des folgenden Chores, weitergeführt und verbunden mit den Anfangstakten „Dämmerung, die den Schleier webt".



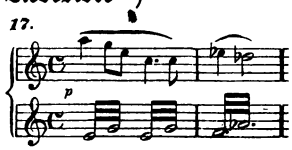
Traum und Dämmerung, sanfter Schmerz — der ganze Gehalt dieser Stimmungen erklingt aus dieser ergreifenden, auch in der Instrumentation wahrhaft ausdrucksvollen Musik. Und wie fein erweisen sich die modulatorischen Linien! Unvermerkt leitet die G-moll-Periode nach A-moll hinüber, über dem rollenden e wiederholt sich in A-moll was vorher G-moll war und leitet ebenso fein wieder nach G-moll zurück, worin das ganze Nachspiel des Chors

Leipzig. Druck von Grimme & Trömel.

bereits erklingt, so daß wir eigentlich zwei in sich abgeschlossene G-moll-Stücke, Vorspiel und Chor, nebeneinander haben, die sich tonartlich aber durchaus nicht schädigen. Der dreistimmige Frauenchor, dessen Hauptmotive wir bereits kennen, ist freilich gesanglich nicht leicht und verträgt auch nicht die geringste Unsauberkeit. Zu einem wahren Kabinetsstück verschmilzt sich mit ihm die Instrumentation mit der selbstständigen Umrahmung der Holzbläser, die fast bei jedem Melodieeinschnitt auf Motiv 16 zurückgreifen, der wundervollen Vermischung der hohen Celli, der weisen Verwendung der Kontrabäße. Cornelius eigenthümlich ist auch der Schlußfall  dem wir in diesem Werk wie anderweitig oft begegnen.*)

Wenn auch nicht behauptet werden kann, daß Cornelius das Geheimniß der tönenden Psychologie selbstständig neben Wagner gefunden habe, so erscheint, bedenkt man die Entstehungszeit des Cid, bei allem Verkehr und Bekanntschaft mit den unerhört neuen Werken des genialen Freundes, doch die motivische Verkettung in unserer Oper in bedeutsamem Lichte. Untersuchen wir nur die folgende Szene Chimene's bis zum Gebet, in der sie die Regungen des Herzens belauscht, Takt für Takt ist motivisch. „Laßt mich nicht einsam, Einsamkeit ist Tod!" — im Orchester eine sanftschmerzliche Veränderung von Chimene's Liebesidee**)

17.



*) Rührend ist, was Dräseke Neue Zeitschrift 1876 erzählt, daß Cornelius im Zweifel war, ob er den Chor überhaupt in die Oper aufnehmen solle.

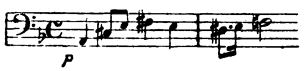
**) Siehe Leben und Werke S. 19.

immer drängender gestaltet. Der Ruf nach den Gefährtinnen verhallt, „ach, ich bleib' allein" — im Baß beginnt das Motiv des Trauermarsches (5), Chimene nährt den Schmerzgedanken (Motiv 5 in steter Steigerung), spricht sich Haß zu und als Ruy Diaz' Name endlich über ihre Lippen kommt, erklingt in rührender Innigkeit die Liebesidee ganz ausgesprochen, dann indem das Bild immer deutlicher vor ihr erscheint, das Cidthema und endlich bei ihrer Vision in (allerdings Elsa nicht unbekannter) Harfen- und Geigenumspielung der Chor, mit dem später die abziehenden Krieger ihren Feldherrn besingen, sachgemäß vermischt mit der Liebesidee und dem Cidthema — bis plötzlich die jähe Erkenntniß des Wegs, den ihre Gedanken gewandelt sind gegen ihren Willen, in dem wie ein Blitz aus heiterm Himmel hereinbrechenden Klagemotiv (6 ff.) ihren Ausdruck findet.

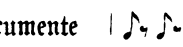
Im Widerstreit des gefolterten Herzens sucht nun Chimene Trost vor Gottes Thron. Wie ein plötzlich erstrahlendes mildes Licht verkünden uns die hohen Holzbläser, deren Thema, das als Thema des Gebets, mit dem später als Vergebungsmotiv zu bezeichnenden einige Verwandtschaft zeigt, daß es der Aermsten anfänglich wirklich gelingt, ihre Gedanken im Gebet zusammen zu bringen; und das Gebet selbst ist unbeschreiblich schön mit seiner Verwebung der Vaterunserbitten, dichterisch wie musikalisch, so tröstlich, so versöhnlich — unter den Gebeten der dramatischen Kunst ist es in die erste Reihe zu stellen. Aber wieder steuern so echt menschlich Chimenens Gedanken dem Gegenstand zu, der sie ja doch ganz erfüllt, sie geräth in neuen Widerstreit: der christlichen Pflicht, Ruy Diaz zu vergeben, mit der Rachepflicht, die sie als Tochter Spaniens in sich fühlt — nur einer Bitte schließlich ist sie noch mächtig „Laß in Versuchung mich bestehen", was uns mit einem neuen Thema (die eben genannten Worte führen seine Vergrößerung mit sich)

Leipzig. Druck von Grimme & Trömel.

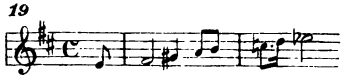
18.



bekannt macht.

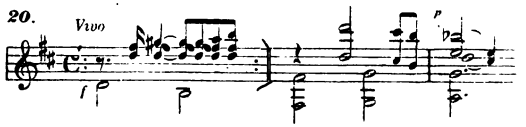
Einigen Troſt und neuen Muth gewährt unſerer Heldin das Erſcheinen Alvars, der ſich von ſeiner Dame verabſchiedet, bevor er mit Cid und um ſpäter gegen dieſen die Waffen zu führen, forteilt. Die Szene kann leider, wie ſchon angedeutet, als nicht durchweg glücklich bezeichnet werden. Da Alvar ja nur dazu dient, den Cid in heldenhafteres Licht zu ſtellen, iſt ſeine Figur, obwohl, wie wir oben ſahen, gegen Guillen de Caſtro vertieft, wenig beneidenswerth. Leider iſt er hier auch muſikaliſch weniger gut weggekommen durch die fatale Begleitung der Streichinſtrumente  , die den ſpaniſchen Ton, Ritterlichkeit, wohl treffen möchte, aber meiner Anſicht nach doch zu ſehr des Reizes entbehrt. Daß es indeß auch an dieſem Platze nicht an Feinheiten fehlt, verſteht ſich bei Cornelius von ſelbſt (z. B. die Umbildung des Hauptmotivs in der Trompete

19

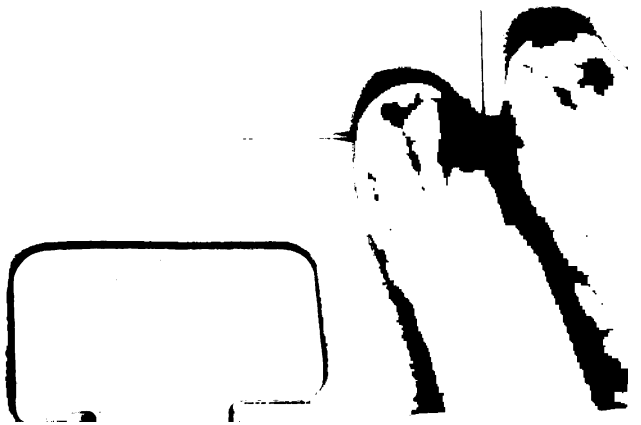


wie deſſen Verwerthung in den Bäſſen). Voll befriedigend iſt der Schluß mit dem ungemein glücklich erfundenen

20. Vivo



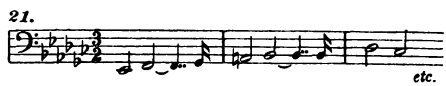
woraus das volle Herz, mit dem Alvar die natürlich auch heimlich Geliebte verläßt, herausklingt.



Der Vorwurf, daß das Eintreffen dreier Personen nach einander bei Chimene etwas schematisch wirke, kann auch an dieser Stelle nicht zurückgenommen werden. Wie ergreifend muß demnach die Musik sein, wenn die folgende Szene Chimenes mit dem Bischof die thatsächlich vorhandene große Wirkung hervorbringt! Und wirklich sind diese Töne mit ihrem ruhigen Fluße der drei gleichmäßigen Achtel, anfänglich nur bei Chimenens Einwänden mit Motiven, später durch ihr Aussprechen dem Bischof gegenüber unterbrochen, so gesättigt von Milde, Versöhnlichkeit und Trost, die Dichtung durch Hereinziehen der biblischen Seligpreisungen von einer solchen Intensivität gläubiger Empfindung, daß im Vereine mit der eminenten Sanglichkeit und hier völlig getroffenen Instrumentation mit dem Schluß „Gelobt sei Gott" (gedämpfte Streicher) der Hörer wirklich in die weihevollste Stimmung versetzt wird.*)

Indeß Chimene den Bischof noch hinausgeleitet, bereitet uns das dumpfe Tönen des Orchesters auf ein ganz ungewöhnliches Kommendes vor, eine tiefdüstere Figur der Bässe

21.



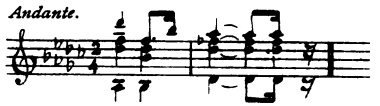
lenkt die Modulation allmählich nach Es-moll (es-Cid-tonart). Ruy Diaz erscheint im Hintergrunde. Auch er hat keine Ruhe — er muß Chimene noch einmal sehen und sprechen. Sein Monolog ist hochbedeutsam mit der

*) Die vier Takte, in denen Chimene und der Bischof noch einmal zweistimmig singen, sollten meines Erachtens dem Orchester überwiesen werden. Es stört entschieden, daß sie sich nach dem Vorhergegangenen nicht stumm verabschieden, dem Ausdruck wäre das Orchester, durch eine Geste des Darstellers unterstützt, vollkommen gewachsen.

Leipzig. Druck von Grimme & Trömel.

Verwerthung des letzten Motivs, der schönen Stelle „Von Thränen schwer und Seufzern" der ausdrucksvollen Melodik der Singstimme. Die Rückkehr Chimenes macht uns mit einem neuen Motiv bekannt, das später bei der innern Umkehr derselben führend verwendet wird.

22. *Andante.*

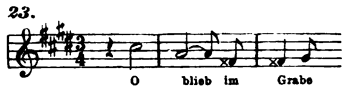


Ohne des an der Thüre in der Dämmerung Harrenden gewahr zu werden, wendet sich Castiliens Tochter an die Nacht in einem schönen liedartigen, nur von hohen Violinen getragenen Satze, in Stimmung und ihrem Ausdruck, Melodik, Tonlage und Instrumentation ein ausgezeichnetes Gegenstück zum Vorhergehenden! Wirklich tief schauerlich klingt nun das gepreßte „Chimene", mit dem Ruy Diaz aus dem Hintergrunde ihre Träumerei abschneidet, wenn auf das hohe gis der Violinen Bläser ganz tief diesen Ruf begleiten.

Chimene hält die Erscheinung zuerst für den Geist ihres Vaters. Man überhebe uns der Mühe, von hier an die besonderen Schönheiten des Weitläufigeren hervorzuheben; von nun ab ist, etwa höchstens den unterbrechenden Chor der Streiter ausgenommen, Alles ersten Ranges, musikalisch wie dramatisch, in der Erfindung wie in der Gestaltung, Alles groß, glühend, unaufhaltsam, ein Abschnitt musikdramatischer Kunst, der mit den Meisterwerken auf ein Niveau gestellt werden muß.

In ihrer Erregung erfleht sich die Tochter vom vermeintlichen Geist ihres Vaters nur ein Wort. Die Musik macht uns nach anfänglich ausdrucksvoller, hochmelodischer Deklamation der Singstimme über Synkopen der Begleitung nach längeren Perioden, in denen erst die Celli ($^6/_8$ Takt, welcher Drang der Melodie!), dann die bis in

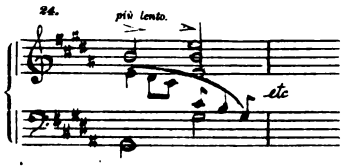
ihre tiefsten Töne charakteristisch ausgenützte Baßklarinette als Illustration dienen, mit dem Motiv



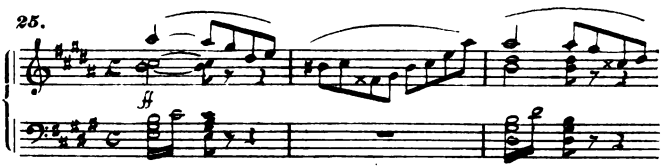
bekannt (cf. Parsifal; übrigens nicht das erste Beispiel, daß Wagner etwas von Cornelius übernahm. Meistersingerlaute betr. cf. Leben und Wirken S. 47), steigert sich dann immer mehr in einer unter der gleichzeitigen Literatur völlig räthselhaften Weise, bis nach kurzem aus mit Motiv 5 gebildeten, wehdurchzitterten Takten der Klarinetten von neuem der dumpfe Ruf von Ruy Diaz' Lippen ertönt. Nun erkennt ihn Chimene, weicht entsetzt zurück, wir begegnen einem echt Cornelius'schen, die verhaltene Angst und inneren Zweifel an sich selbst meisterlich charakterisirenden $^7/_4$ Takt, schließlich einer neuerlichen Umbildung von Motiv 7. In steter Steigerung sucht jetzt der Held der Feindin Herz zu erweichen, immer dringender wird die Musik, die uns in ihrer gehäuften Verarbeitung von Motiv 22 so schön verräth, wie es in Chimene aussieht.

Dem oben betonten Janus-Charakter in der Formgebung entspricht wieder das folgende Duett, das in seinem treibenden Fluße und motivischer Fortentwicklung die Handlung fördert und dabei doch, wie bei „er spricht von einem Wunderlande" an das Mittel als Selbstzweck erinnert. Hinter der Bühne vernehmen wir die abziehenden Krieger mit einem Lobgesang (Blechbegleitung) zu Ehren des Cid, in ihren Chor mischt der Held seine Bitten um ein Friedenswort. Und Chimene, in der der letzte Rest von Zurückhaltung zu schwinden droht, singt, getragen von ihre eigenartige Seelenstimmung in höchster Plastik widerspiegelnden Tönen „Zieh' hin und laß' mich beten"

Leipzig. Druck von Grimme & Trömel.



(Eidthema und Gebetsthema angedeutet). Aber das ist dem Cid nicht genug, immer wieder von Neuem fleht er (die Musik verarbeitet noch steigernd die eben gezeigte Kombination der beiden Motive), endlich erklingt breit: Ruy Diaz, siege! (22) und jubelnd eilt der Cid von hinnen — Motiv 22 gesteigert und Motiv 25



Leider erlaubt der Raum nicht, die hiemit angedeuteten Takte ganz und in Partitur hier abzudrucken. Die Größe der Empfindung und der Jubel derselben, ihre Wirkung im Theater sind unerhört, neben Tristan neu, überwältigend.

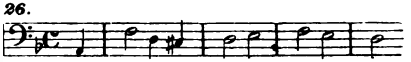
Und nun kommt der unbeschreibliche Schluß, in dem Chimene Worte findet, — denn besagte Takte gehören ja ebenso ihrem Herzen als dem Ruy Diaz' an, — und mit begeistertem Vergessen, ihre ganze erzwungene Zurückhaltung wegwerfend, endlich ihrem Herzen freien Lauf läßt: „Ewiger, blick' auf ihn!"

Keine Worte vermögen von diesem Schluß des Aktes, seiner hohen Idealität, seinem keuschen Feuer, nur annähernd eine Vorstellung zu geben.

Dritter Akt.

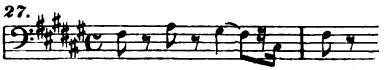
Der dritte Akt spielt vor den Thoren von Burgos. Dem religiösen Charakter der ersten Szene entsprechend, kontrastirt die Musik auf's Schärfste mit der, die uns noch vom Schluß des zweites Aktes her im Innern erklingt. Nach einigen vollen Akkorden intoniren die Bässe die Weise des Chorals defensor noster aspice:

26.



Der Vorhang hebt sich und zeigt Luyn Calvo im Gebet für Castilien's Sieg: das Volk fällt mit dem Choral ein, nach einer ebenso leicht verständlichen thematischen Weiterführung*) mit wechselndem Beten von Bischof und Volk erklingt der Choral ff auf figurirtem 8tel Baß, in der Harmonisirung mancherlei reizvolle Abänderungen aufweisend; in den hoffnungsgewissen Dur-Akkord des Schlusses mischt sich der Klang der aus dem Siegthema

27.

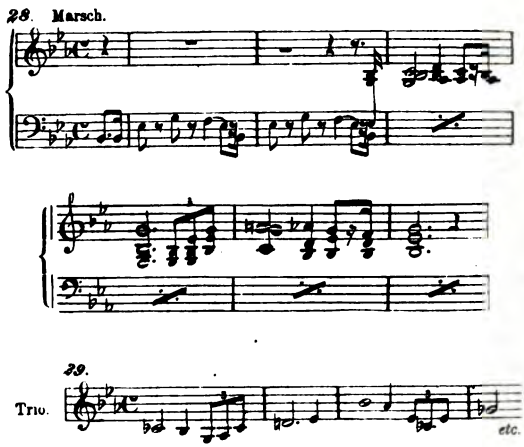


gebildeten Trompetenfanfaren (ähnlich den Lohengrintrompeten von verschiedenen Arten in verschiedenen Tonarten D und Es ertönend). Dann hören wir das Cidthema, zu dem das Volk, des Sieges nun gewiß, jubelnd mit einstimmt. Unter einer glänzenden Bewegung der Violinen tritt der König auf, die frohe Botschaft ver-

*) In München wurde hier ein Strich gemacht, der meines Erachtens vom Bühnenstandpunkte aus nur zu billigen ist, obwohl dadurch zwei reiche Choralvariationen in Wegfall kommen. Man beachte, wie in dieser Szene der alte und neue Cornelius, der Schüler Dehns und der Ausdrucksmusiker zum Vorschein kommen.

Leipzig. Druck von Grimme & Trömel.

kündend und weiter ausführend (Motiv 26 ständig im Baß, Cidthema), in den Freudenchor des Volkes klingt das sich steigernde Geläute der Glocken (die Posaunen sind vom Bearbeiter hinzugefügt), der Chor geht in den Choral in Dur mit Viertel-Baßfiguration über, dann zurück in den Siegesjubel (wobei die Posaunen immer mächtiger anschwellen) und gipfelt endlich in den rythmisch prägnanten ff-Akkorden des Orchesters, die den Aufzug der heimkehrenden Sieger, die Aufführung der Gefangenen und Trophäen einleiten. Dies geschieht in einem regelrechten Marsch mit Trio*) und Coda, einem Stück von ebenso großer Noblesse als wohlgetroffener Volksthümlichkeit

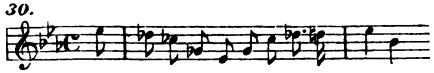


von großem Schwung und schöner Steigerung.

*) In der Münchener Bearbeitung und dem daran anknüpfenden Klavierauszuge ist das Trio gestrichen; seine Melodie klingt jedoch in der Coda an. (Es-dur — C-moll etc.)

Unter den Gefangenen befinden sich auch maurische Könige, die, nach ihrer Weise Fernando huldigend, unter einem durch eigenartige Rythmen des Triangels orientalisch gefärbten Männerchor, in den das Siegesthema sowohl allein als in seiner Kombination im Triumphmarsch hereinklingt, Ruy Diaz zum ersten Male als Cid, d. h. „Herrn" (vergl. S. 15 dieses Aufsatzes) feiern. Der König legt nun dem Helden diese Bezeichnung als ständigen Namen auf,

30.



So heiss' er denn wie Feindes Preis ihn nann-te

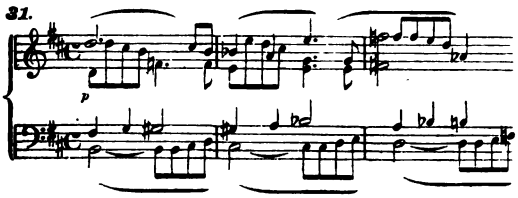
ein, wie wir wissen, Guillen de Castro angehöriger, aber darum nicht minder bedeutsamer Zug, wie das motivirte Hereinragen historischer Begebenheiten in unaufdringlicher Weise auf der Bühne immer, insofern sie überhaupt bühnenbrauchbar sind, eine gewisse Wirkung hervorbringt.*)

Doch warum erscheint der Cid nicht selbst vor seines Fürsten Thron? Auf diese Frage antwortet sein Knappe mit der Kunde, daß Alvar ihn nunmehr im Streite für seine Herrin in die Schranken gefordert hat. Chimene, die bisher den Vorgängen mit stillfreudiger Theilnahme gefolgt ist, vergißt nun Alles um sich her und bricht in bittere Klagen aus — ja so sehr nimmt sie die Angst um den Geliebten gefangen, daß sie in dem bald sich nahenden Alvar den Besieger desselben erblickt und ohne weiter zu hören, das offene Bekenntniß ihrer Liebe zu Cid trauernd-freudig ablegt. Die Musik hiezu ist theils aus den nunmehr längst bekannten Motiven gebildet, theils

*) Als mächtigstes Beispiel schwebt mir hierbei die eminente Schlußsteigerung vor, die Wagner der Gluck'schen Iphigenie durch das „auf nach Troja!" verliehen hat.

ck von Grimme & Trömel.

keines weiteren Kommentars bedürftig, wie überhaupt der ganze dritte Akt merkwürdig einfach und durchsichtig erscheint, deshalb aber nicht minder wieder neue schöne Stellen aufweist, z. B.: „Weh', das Du so erfüllt mein Loos",



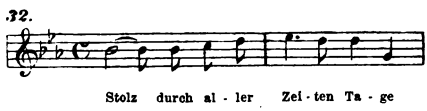
dessen Violin-Motiv fortgesponnen wird, bis das Geständnis mit dem Motiv des Gebets, das sich nun eigentlich als umrythmisirtes Liebesmotiv (17) dokumentirt, einsetzt.

Neue glänzende Violinpassagen bethätigen die Aufklärung und die Ankunft des Campeador, der kräftig vom Volk (Cidthema und Motiv 30), sowie seinem Herrn begrüßt (melodisch sehr charakteristisch) und belehnt unter den Klängen des Marschtrios von Chimene's Selbstbekenntniß Andeutung erhält.

Das nun folgende kleine Liebesduettchen (As-dur) ist ein wiederum wahres Kleinod, echtester Cornelius, so warm und innig, so sang- und klangfreudig, natürlich kanonisch veranlagt, sich aus sich selbst dramatisch sinnvoll und musikalisch organisch entwickelnd. Luyn Calvo segnet sodann das Paar; zu der ausdrucksvollen, aus Thema 29 sich fortentwickelnden Melodie der Streicher tritt der Chor. Hätte man es Cornelius möglich gemacht, des Oefteren sein Werk auf der Bühne zu sehen, so hätte ohne Zweifel der Meister selbst dafür Sorge getragen, die mißliche Verzögerung, die das Drama durch die Einfügung der nun nachfolgenden größeren Solostelle Chimene's (der Erzählung von ihrer Vision der Erstürmung Valencias, bei

der die Feinde sogar vor dem auf's Pferd gehobenen todten Cid fliehen) erhält, durch Umarbeitung zu beseitigen.*) Die Tragweite dieses dramatischen Uebelstandes verkennen wir schon deßhalb nicht, weil der dritte Akt, nachdem die innere Umkehr Chimene's und somit die Lösung des psychologischen Problems schon zu Ende des zweiten Aktes erfolgt ist, ohnehin auf schwachen Füßen steht. Wie die Sachen nun aber einmal liegen, bleibt nichts übrig, als in Anbetracht der übrigen großartigen Schönheiten des Werks eine Konzession zu machen und die als Musikstück nichtsdestoweniger originelle, mit ihrer huschenden Figurenbegleitung interessante Vision mit in Kauf zu nehmen.

Wieder ganz prächtig und volksthümlich kraftvoll ist dann der endliche Schlußchor,



der der Beendigung des Ganzen wieder festen Halt und den das ganze Gefühl des Hörers zusammenfassenden Charakter gibt, welchen die letzten Seiten einer Opernpartitur nothwendig tragen müssen; der zugleich den Hörer mit dem ebenso zu der nothwendigen Wirkung eines abschließenden Kunstwerks gehörigen Gefühl des Ausblickes auf Kommendes entläßt, wenn das Motiv „durch aller Zeiten Tage" mächtig aus dem Orchester da und dort hervorbricht, zuletzt noch gar in einer sehr wirkungsvollen Wendung nach E-dur, fünf Takte vor dem Schlußtakt in Es-dur, gleichsam den neuen Glanz, mit dem Kunstwerke

*) Wir wissen aus dem 3. der hier veröffentlichten Briefe, daß sich Cornelius hiervon besondere Wirkung versprach — leider aber irrthümlicherweise.

Leipzig. Druck von Grimme & Trömel.

und Gesänge späterer Tage den Cid umgeben werden, andeutend.

Um schließlich auch über die Ouvertüre einige Worte zu sagen, so kann auch hier nicht zurückgenommen werden, daß sie das schwächste Glied am Leibe des schönen Werkes ist. Sie verfolgt motivisch den Gang des Dramas, indem anfänglich Cid und Chimene gegenüber gestellt sind, der Konflikt uns angedeutet wird. Die eigenthümliche Darlegung des Cidthemas, eines Heldenthemas, durch Bratschen und Celli muß dabei befremden, das Thema klingt kleinlich, sentimental. Dann ziehen allmählig die äußeren Vorgänge des Werks an uns vorüber: der Aufruf zum Kampfe gegen die Mauren, der Sieg der Liebe in Chimene, der Siegesmarsch bis auf die Schlußphrase der Blechinstrumente. Zu innerer Einheit gelangt dabei das Stück nicht; diese herzustellen wäre nur möglich gewesen, nicht durch die vorliegende Aneinanderreihung, sondern durch eine gründliche Ineinanderverarbeitung der Motive. Nicht die Folge der Vorgänge, wie sie sich darnach vor unserem Auge auf der Bühne vollziehen, sondern den ethischen Gehalt, die Idee seines Stückes, hätte sich Cornelius zum Vorwurf seines sinfonischen Prologs wählen müssen, wenn er sich nicht mit einer Vorbereitung nur für den ersten Akt oder die erste Szene begnügen wollte.

G. FRANZ'sche

herzoglich bayerische

Hof- Buch- & Kunsthandlung

HERMANN LUKASCHIK

4 Perusastrasse **München** Perusastrasse 4

—

Specialität: Theaterlitteratur

—

Zu allen in den Münchener Theatern stattfindenden Vorstellungen sind

Textbücher

stets in grosser Anzahl vorräthig.

—

Kataloge und Auskünfte kostenlos.

Druck von Grimme & Trömel.

RETURN TO ➡ **CIRCULATION DEPARTMENT**
202 Main Library

NRLF

LOAN PERIOD 1 **HOME USE**	2	
4	5	6

ALL BOOKS MAY BE RECALLED AFTER 7 DAYS

Renewals and Recharges may be made 4 days prior to the due date.

Books may be Renewed by calling 642-3405

DUE AS STAMPED BELOW

SENT ON ILL		
APR 0 5 1995		
U. C. BERKELEY		

UNIVERSITY OF CALIFORNIA, BERKELEY
BERKELEY, CA 94720

FORM NO. DD6

ML410.C674.S3

C037069287

U.C. BERKELEY LIBRARIES

C037069287

DATE DUE

Music Library
University of California at Berkeley